CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE

PUBLIÉS PAR

ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XI

Contributions de :

P.-A. Février — Richard Krautheimer — André Grabar — Nezih Firatli
Henri Stern — Philippe Verdier — Jules Leroy — J. Schwartz — Kurt Weitzmann
Geneviève Moracchini — May Vieillard-Troiekouroff — Bruna Forlati Tamaro
Démocratie Hemmerdinger-Iliadou — Theodor Kluge

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLX

H 657 (11) Cahiers

BIBLIOTHECA HERTZIANA ROMA

1960.165

ÉTUDES
SUR LES CATACOMBES ROMAINES

(Deuxième article)

par

P.-A. FÉVRIER

II. LA CATACOMBE DE PRISCILLE ET L'ORIGINE DES CATACOMBES

Dans l'article sur la catacombe de Priscille, paru au numéro précédent de cette revue [1], j'avais, au terme d'une analyse du développement des galeries, tiré quelques conclusions historiques : existence d'un hypogée familial de la fin du IIe siècle, création du réseau de galeries de l'arénaire après les années 210/215, indépendance de ces deux groupes de construction. Arrivé à ce point du raisonnement, il devient important de vérifier ces conclusions en étudiant les autres catacombes, ou du moins celles qui possèdent des galeries qui remonteraient au IIIe ou même au IIe siècle. Profitant de l'expérience acquise dans l'analyse de la catacombe de Priscille, il est possible de mieux peser les arguments présentés par les archéologues, à Callixte, Domitille ou Prétextat. Le résultat important de l'argumentation pour Priscille a été l'absence de traces du christianisme avant la fin du IIe siècle. En est-il de même ailleurs?

D'autre part, l'étude des catacombes apporte des renseignements sur l'histoire de l'Église de Rome. Si nous devons rejeter une part des conclusions de Styger, cela a des répercussions sur notre conception de cette communauté chrétienne de Rome. On sait par exemple que Styger avait entrepris de démontrer qu'à l'origine des grandes catacombes, que ce soit à Callixte ou à Domitille ou bien à Priscille, il fallait rechercher des hypogées familiaux, ceux d'affranchis impériaux ou de riches familles. Cette hypothèse prétendait se fonder sur le texte de Paul (Épître aux Philippiens, IV, 23) qui parle des gens de la maison de César. Cette interprétation entraînait la nécessité de faire remonter le plus haut possible l'origine des catacombes et la datation au IIe siècle de constructions dont l'âge était difficilement déterminable : ce fut le cas pour l'hypogée des Acilii. Il lui fallait en effet combler le hiatus entre le texte de Paul et le IIIe siècle. Mais on sait bien que la mention de la maison de César peut se retrouver dans de grandes villes

[1] *Cahiers archéologiques* X, 1959.

de province, telle Ephèse. L'origine romaine de l'épître aux Philippiens est une simple hypothèse, et l'on tend de plus en plus à envisager la composition de la lettre à Ephèse plutôt qu'à Rome ou à Césarée. La fragilité de l'idée de Styger n'en apparaît donc que mieux.

Il ne m'a point été possible de reprendre sur le terrain, en détail, les recherches faites par De Rossi et par Styger sur l'origine de la catacombe de Callixte ou l'hypogée de Lucina. Mais ces deux ensembles ont fait l'objet d'une longue publication de G. B. De Rossi; et les études de Wilpert, puis de Styger, ont permis de préciser la chronologie, et ont mis entre les mains des chercheurs les principaux éléments de datation. Il est donc possible en utilisant leurs indications de présenter quelques remarques. Les renseignements relatifs à la catacombe de Prétextat sont davantage épars et une étude d'ensemble fait particulièrement défaut. Cependant, pour les périodes les plus éloignées, nous sommes relativement bien renseignés. De même à Domitille, ce sont les zones les plus anciennes sur lesquelles les archéologues ont le plus souvent porté leur attention. Il est donc permis de regrouper ces documents de façon à présenter une vue cohérente sur l'origine des catacombes. La présente étude ne vise qu'à présenter des problèmes et à donner un état des questions.

* * *

La crypte de Lucina se trouve sur la *via Appia* (fig. 1); elle a été rattachée à une époque tardive à la catacombe de Callixte. A l'origine, l'hypogée était constitué par un escalier coudé donnant sur trois petites galeries (U, G, B du plan de Styger) [1]. Au cours d'une seconde période, furent creusées trois chambres (C à l'extrémité de B; X et Y s'ouvrant sur U); c'est à la même époque que remontent sans doute les deux *cubicula* (L) qui s'ouvrent sur G. La troisième période est marquée par l'abaissement du niveau des chambres L et par le creusement de nouvelles galeries au bas d'un escalier taillé en B; ces galeries *b, d, e, h* constituent un nouvel étage au-dessous du précédent. Le creusement de L est daté par la tombe du pape Corneille, la galerie *h* par une monnaie de Sévérina (270-275) trouvée en place dans la chaux d'un *loculus*. Une difficulté pour la datation de cette tombe de Corneille vient du fait que ce pape est mort en 253, non point à Rome, mais durant son exil à *Centumcellae* (sans doute Civitavecchia). Et la date de la translation de son corps à Rome demeure inconnue. Sans aucun doute a-t-il fallu attendre une période de paix religieuse pour obtenir la permission impériale du transfert; et donc celui-ci a eu lieu au plus tôt sous l'épiscopat d'Étienne (254-257). P. Franchi de' Cavalieri a, d'autre part, fait remarquer que pour le cas d'un de ses prédécesseurs, le pape Pontien, il a même fallu attendre au moins une dizaine d'années; et cet auteur a supposé que le transfert n'a eu lieu qu'après 258. Le pape Corneille est en effet fêté le même jour que son ami Cyprien qui est mort en 258. On aurait donc choisi le 18 juin comme date de la déposition de Corneille à Rome, en souvenir de l'amitié des deux évêques [2].

Puisque la tombe de Corneille peut être considérée comme en place, l'abaissement du niveau de L remonte donc vers les années 253/258 et le creusement du nouvel étage vers 270/280 au plus tôt. Et c'est là le seul élément fixe à partir duquel on doit remonter pour retrouver le commencement des travaux dans la crypte de Lucina. Il y a donc place pour une chronologie longue

(1) G. B. De Rossi, *La Roma sotteranea cristiana* I, Rome 1864, p. 274-351 et plan, pl. XXXII-XXXIII; t. II, 1867, *Analisi geologica dal M.-St. De Rossi*, p. 20-29; P. Styger, *L'origine delle cripte di Lucina sull'Appia*, in *Atti della pont. acc. rom. di arch., Rend.* III, 1924-1925, p. 269-287; Id., *Die römischen Katakomben*, Berlin 1933, p. 21-33; O. Marucchi, *Le catacombe romane*, Rome [1933], p. 221-232.

(2) *Note agiografiche*, fasc. 6, Rome 1920, p. 195 et suiv.; texte dans *Liber pontificalis*, éd. L. Duchesne, t. I, Paris 1886 (réédition 1955), p. 151; voir aussi p. xcvi.

ou pour une chronologie courte. C'est la première qui a toujours été préférée par les historiens romains désireux de reporter le plus haut possible l'origine des catacombes. Selon Styger, les premiers temps de l'hypogée se placeraient dans la première moitié du IIe siècle. Le seul

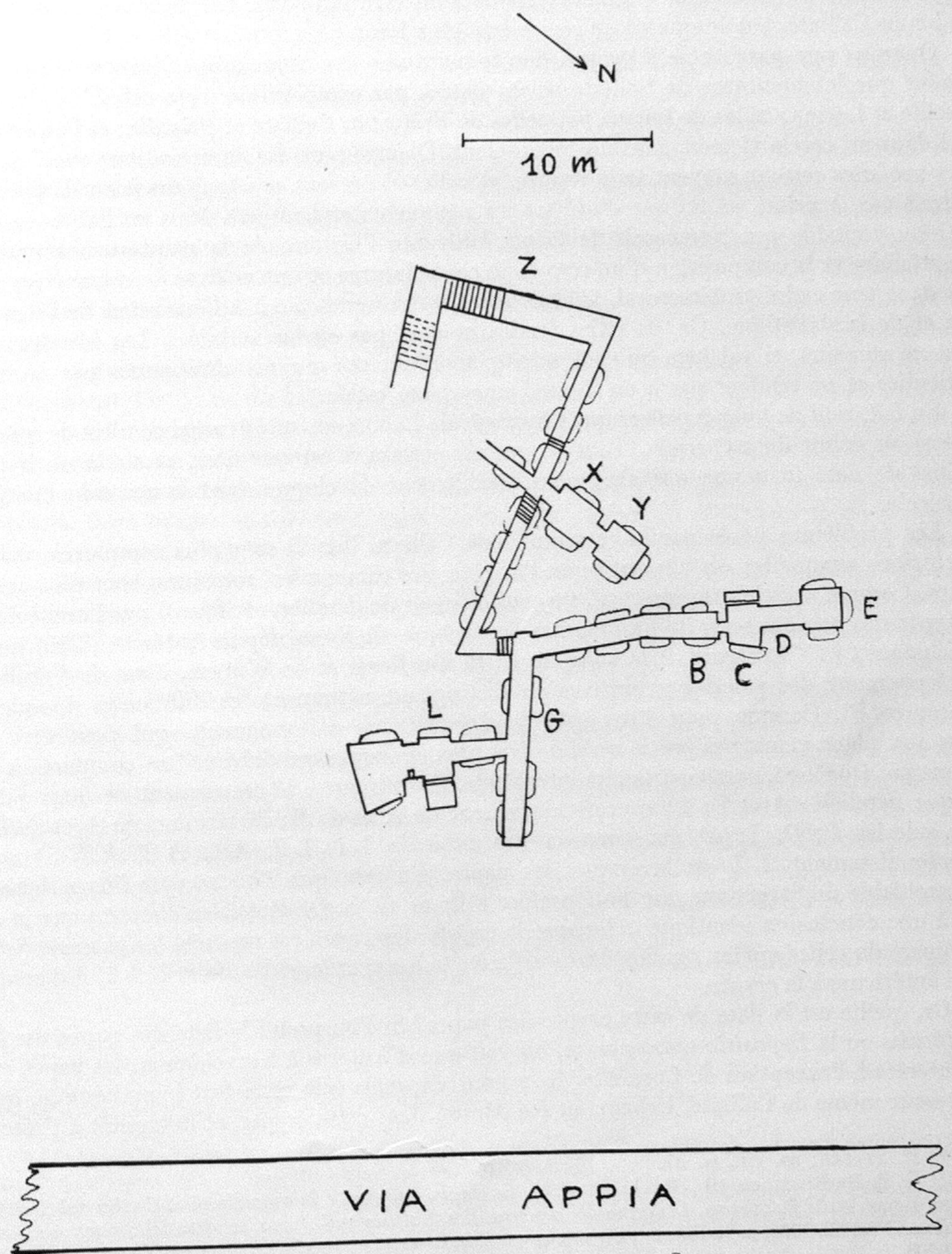


Fig .1. — Crypte de Lucina (1er état), d'après Styger.

argument qu'il puisse invoquer est le style de la décoration des *cubicula* X et Y qui seraient de la seconde moitié du IIe siècle [1]. Mais là nous sortons du domaine du précis pour tomber dans une analyse stylistique pour laquelle manquent les comparaisons avec des éléments bien datés; la seule confrontation vraiment valable peut être faite avec les décorations de la catacombe de Callixte, sur lesquelles je reviendrai plus loin.

Ouvrons une parenthèse à propos de ces peintures des catacombes. Il arrive encore trop souvent que les peintures de Callixte soient datées par comparaison avec celles de Prétextat, Priscille et Lucina; celles de Lucina par celles de Prétextat, Callixte et Priscille; et l'on se ferme ainsi dans un cercle vicieux, souvent inconscient. D'autre part, les comparaisons avec les peintures profanes restent souvent trop vagues, et celles-ci ne sont pas toujours bien datées. Il ne faudrait pas, à priori, se refuser d'utiliser les arguments stylistiques. Mais en l'absence d'une synthèse véritable qui retracerait de façon cohérente l'histoire de la peinture chrétienne, il faut attendre et la composition d'un *corpus* de ces peintures et une analyse de ces œuvres replacées dans leur cadre architectural, analyse qui s'intéresserait aussi à l'évolution de l'iconographie et de la stylistique. Or, de telles études ne sont pas encore publiées. Les histoires de la peinture romaine, si valables qu'elles soient, abordent ces œuvres chrétiennes par un aspect particulier et ne tendent pas à en donner une vision totale.

En fait, rien ne force à penser que l'hypogée de Lucina est antérieur (si ce n'est de quelques années) au début du IIIe siècle. Tout ce qui est certain, c'est que nous avons là un hypogée familial de date inconnue qui s'est considérablement développé dans la seconde moitié du IIIe siècle.

Les problèmes posés par la catacombe de Callixte (fig. 2) sont plus complexes, mais les conclusions auxquelles on aboutit pour l'origine des catacombes romaines, sont plus intéressantes. Comme dans le cas précédent, un seul élément de datation est fourni par l'archéologie : la crypte des papes a servi à l'inhumation des évêques de Rome depuis Antéros († 236) jusqu'à Eutichianus († 283). Styger, à la suite de G. B. De Rossi et de Wilpert, a repris l'étude du développement des galeries primitives en distinguant nettement les différentes époques du creusement [2]. Comme pour l'hypogée de Lucina, son raisonnement, qui peut être suivi grâce aux plans et coupes précis qu'il donne, plan et coupes qui doivent être comparés à ceux fournis par De Rossi, paraît parfaitement valable. Il distingue : 1o creusement de deux galeries presque parallèles A et B; 2o approfondissement de A et de B; 3o réunion de A et de B par trois galeries C, D, I; 4o construction des *cubicula* L 1, L 2, A 1, A 2, A 3; 5o nouvel approfondissement. L 1 est la crypte des papes. En fait, que l'on accepte l'hypothèse très vraisemblable de Styger ou que l'on préfère celle de G. B. De Rossi, on aboutit pour la datation à une conclusion identique : lorsque la crypte des papes est creusée, les galeries A, B et la plupart de celles qui les réunissent ont déjà été taillées; et les *cubicula* A 1, A 2, A 3 sont eux aussi antérieurs à la crypte.

Or, quelle est la date de cette crypte des papes? Si l'on prend la liste des papes du *Liber pontificalis* ou la *Depositio episcoporum*, on voit que d'Antéros à Eutychianus, les papes y ont été enterrés à l'exception de Corneille. Il se pourrait, mais cela reste fort hypothétique, que le successeur même de Callixte, Urbain, ait été déposé dans cette crypte, et non point à Prétextat,

(1) P. Styger, *op. cit.*, p. 27.

(2) G. B. De Rossi, *op. cit.*, II; J. Wilpert, *La cripta dei papi e la cappella di s. Cecilia nel cimitero di Callisto*, Rome 1910; P. Styger, *L'origine del cimitero di s. Callisto sull'Appia*, in *Atti della pont. acc. rom. di arch., Rend.* IV, 1925-1926, p. 91-153; Id., *Die römischen Katakomben*, p. 34-62; O. Marucchi, *Le catacombe romane*, p. 187-208.

comme le dit l'auteur de la notice du *Liber pontificalis* [1]. Le pape Gaius (283-296) est inhumé à Callixte, mais non dans la crypte des papes; sans doute celle-ci n'était-elle plus suffisamment grande. Après le début du IVe siècle, les papes ne sont plus enterrés à Callixte. La crypte des papes peut donc dater des années 235/240. L'approfondissement des galeries A et B qui marque la seconde phase des travaux est par conséquent antérieure à 235/240. Et ici encore, il faut reconnaître que nous ne possédons aucun autre élément de datation. Et dans son étude sur cette catacombe, Styger avait bien vu que l'on ne pouvait donner de datation fondée sur le style des peintures [2].

L'étude archéologique ne permet pas d'être plus précis; il faut recourir aux textes. Or, les *Philosophuména* d'Hippolyte de Rome donnent une courte biographie de Callixte [3]. Cet ouvrage est certes tendancieux. Mais, derrière les attaques critiques et les calomnies, un certain nombre de faits sont indiscutables. Et pourquoi nous contenterions-nous d'utiliser des panégyriques? Pour une fois, nous avons en effet la chance de posséder un texte d'un opposant, et cela nous change des sèches biographies du *Liber pontificalis* ou des édifiantes vies de saints. Hippolyte rapporte que le pape Zéphirin (vers 198/217), sans doute peu après son élection, rappela Callixte d'*Antium* (Anzio) et l'installa au cimetière : *εἰς τὸ κοιμητήριον κατέστησεν*. Ordinairement, lorsqu'on traduit ce texte, on interprète tacitement la phrase ainsi : on l'installa dans ce qui à l'époque de Zéphirin, s'appelait le Cimetière, comme si « cimetière » était le nom du lieu à la fin du IIe siècle. Hippolyte écrit au début du second quart du IIIe siècle, soit vingt-cinq ans après l'événement, et il s'adresse à ses contemporains. Il faut donc entendre : il l'installa dans ce que, maintenant, nous appelons le Cimetière. L'expression n'a donc pas la précision que voudraient lui donner ordinairement historiens et archéologues. Il n'est donc pas permis d'en induire que Callixte a été chargé de l'administration d'un cimetière qui existait déjà. Et le texte ne suggère même pas la probabilité de cette hypothèse. D'autre part, le nom de Callixte a été attribué à ce cimetière où il ne reposait pas, dès une époque ancienne : il apparaît en effet dans la *Depositio episcorum* et dans la *Depositio martyrum* de 354 [4]. A en juger par un texte de Cyprien [5], le nom de la nécropole au milieu du IIIe siècle était toujours *cimeterium*. Il n'y a donc aucune raison de penser que Callixte a seulement fait exécuter un approfondissement de galerie, comme le voudrait Styger. Il n'y a pas plus de raison de penser que le seul travail de Callixte a été le creusement de la crypte des papes, puisque ni Zéphirin, ni Callixte n'ont été enterrés à Callixte, et puisque l'inhumation de Pontien (230/235) ne se fit que sous Fabien (236/250). Zéphirin lui-même qui avait chargé Callixte des travaux fut enterré dans un hypogée particulier près de cette catacombe [6]; et Callixte reposait au cimetière de Callépode sur la *via Aurelia* [7]. Remarquons en outre que la tombe de Zéphirin était à la surface du sol; je reviendrai plus loin sur ce détail important.

Aussi je pense plus logique de supposer (et, dans un tel domaine il ne peut être question

(1) T. I, p. 143.

(2) *Art. cit.*, p. 139.

(3) IX, 12, *Patr. gr.* XVI, col. 3383; éd. P. Wendland, Leipzig 1916, p. 248. Bibliographie sur cette œuvre : J. Quasten, *Initiation aux Pères de l'Église* II, Paris 1957, p. 198-201; sur l'auteur p. 195.

(4) *Liber pontificalis* I, p. 10-12.

(5) Cyprien, *Epistula*, 80, 1, éd. Chan. Bayard, Paris 1925, t. II, p. 320-321 : *Xistum autem in cimiterio animadversum sciatis viii id. Aug. die et cum eo diacones quattuor.*

(6) *Liber pontificalis* I, p. 139. Sur la question discutée de la tombe du pape Zéphirin : P. Franchi de' Cavalieri, *Note agiografiche*, fasc. 4, Rome 1910, p. 69-76. Il montre l'impossibilité de fixer avec certitude, à l'aide des textes, l'emplacement exact de la tombe.

(7) *Liber pontificalis* I, p. 141.

que d'hypothèses dont la valeur ne se trouve confirmée que par la cohérence du système dans lequel elles s'insèrent) que Callixte, sur l'ordre de Zéphirin, à l'extrême fin du IIe siècle ou dans les premières années du IIIe, a fait commencer les galeries du cimetière qui portera par la suite son nom. L'expression des *Philosuphuména* s'explique alors : le cimetière de Callixte est le cimetière (souterrain) par excellence, parce qu'il est le plus ancien, celui qui a été fondé par l'évêque de Rome.

Il est nécessaire de dissiper une erreur de Styger. Celui-ci avait supposé que la catacombe de Callixte avait été à l'origine réservée au clergé [1]. Il utilisait l'inscription de Damase [2] et le texte du *Liber pontificalis* [3], mais une telle théorie n'est pas confirmée par les faits. Le vers 8 de Damase contredit son interprétation et l'autre document, qui est tardif et n'est pas exempt d'erreurs, n'exclut pas la sépulture de simples fidèles : il dit seulement que de nombreux prêtres et martyrs ont été enterrés à Callixte. Styger remarquait en outre que l'espace occupé par les galeries était fort petit. Mais il a 70 m de long sur 40 de large, c'est-à-dire une surface plus grande que l'arénaire de Priscille (50/30) ou que la région primitive de la catacombe de Novatien (55/25). On voit par là combien il y aurait grand intérêt à regrouper tous les plans des catacombes et à les reporter à la même échelle pour faire des comparaisons sur l'importance des communautés et sur les différents accroissements. Aucune raison n'empêche donc de penser que ce cimetière, propriété de l'Église de Rome, ne serve depuis le début du IIIe siècle à l'inhumation des fidèles de la communauté (voir en face fig. 2, 3, 4).

Une telle hypothèse sur la date de la catacombe est loin d'être contredite par l'analyse des marques de tuiles découvertes par De Rossi [4]. Dans l'escalier H 5 qui descend à l'ossuaire, et sur le pavement de la galerie jusqu'à l'escalier principal, il a trouvé des tuiles portant la marque des *figlinae novae* que M. H. Bloch date de Sévère (193-198) [5]. Styger a remarqué que ce pouvaient être des remplois [6]. Plus importantes sont les tuiles en place (ou déplacées) dans la région primitive. Or, elles sont toutes de Sévère et de Caracalla : un exemplaire date de Sévère et Caracalla (198-211); tous les treize autres sont de Caracalla seul (212-217) [7]. Comme dans la région primitive de Priscille, on ne peut que remarquer une telle abondance de tuiles du début du IIIe siècle et l'absence des marques du IIe siècle pourtant si fréquentes à Rome.

A la catacombe de Domitille, les différentes étapes du développement des galeries sont moins bien connues, car l'étude de Marucchi doit être reprise et Styger s'est borné à analyser quelques points particuliers. La récente publication des inscriptions aidera à mieux connaître la chronologie des galeries. Les textes sont en effet groupés par régions et galeries et les auteurs se sont efforcés de retrouver le point exact des découvertes [8]. Les deux zones les plus anciennes sont l'hypogée dit des Flavii, celui des Aurelii et la crypte d'Ampliatus. Le premier paraît bien dater du milieu du IIe siècle [9] et il faut faire justice de la légende créée par De Rossi à

(1) In *Atti della pont. acc. rom. di arch., Rend.* IV, 1925-1926, p. 146.

(2) A. Ferrua, *Epigramata damasiana*, Rome 1942, p. 120, nº 16 :
v. 8 *Hic iuvenes puerique senes castique nepotes.*

(3) T. I, p. 141.

(4) *La Roma sotteranea* II, p. 240-242.

(5) *CIL* XV, 204; H. Bloch, in *Bull. com.*, 1938, p. 170.

(6) In *Atti della pont. acc. rom. di arch., Rend.* IV, 1925-1926, p. 152.

(7) *CIL* XV, 768 (1 ex., 198-211); 155 (2 ex.), 164 (3 ex.), 203 (2 ex.), 381 (2 ex.), 408 (2 ex.), 625 (2 ex.), toutes de 212-217.

(8) O. Marucchi, *Monumenti del cimitero di Domitilla*, in *Roma sotteranea*, n. s., t. I, Rome 1909-1914. B. Styger, *op. cit.*, p. 63-99. *Inscriptiones christianae urbis Romae*, n. s., t. III, Rome 1956.

(9) A. M. Schneider, *Der Eingang zum « Hypogaeum Flaviorum »*, in *Mitt. des deutschen arch. Inst.* 43, 1928, p. 1-12.

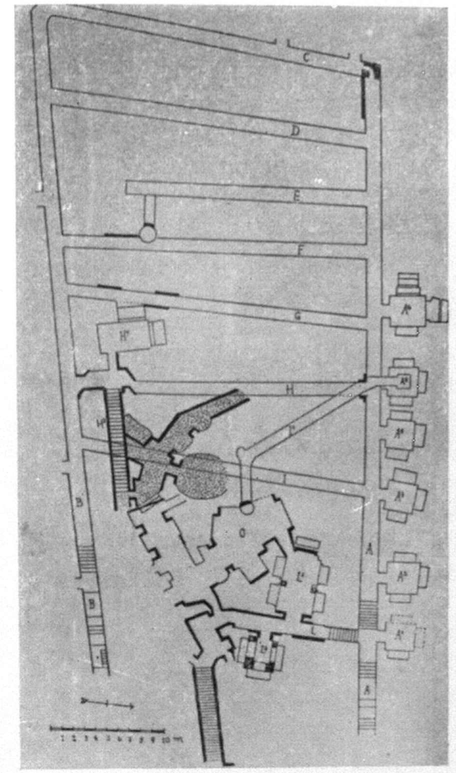


Fig. 2. — Catacombe de Callixte (d'après Styger).

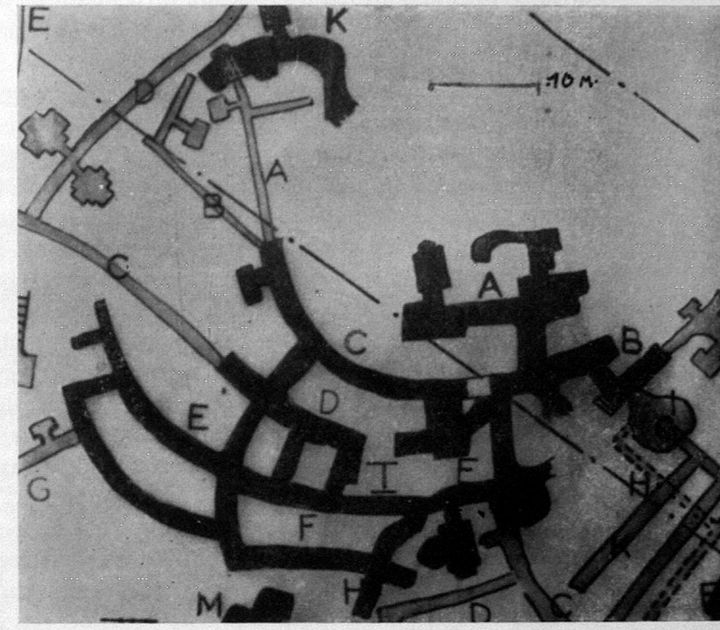


Fig. 3. — Arénaire de Priscille.

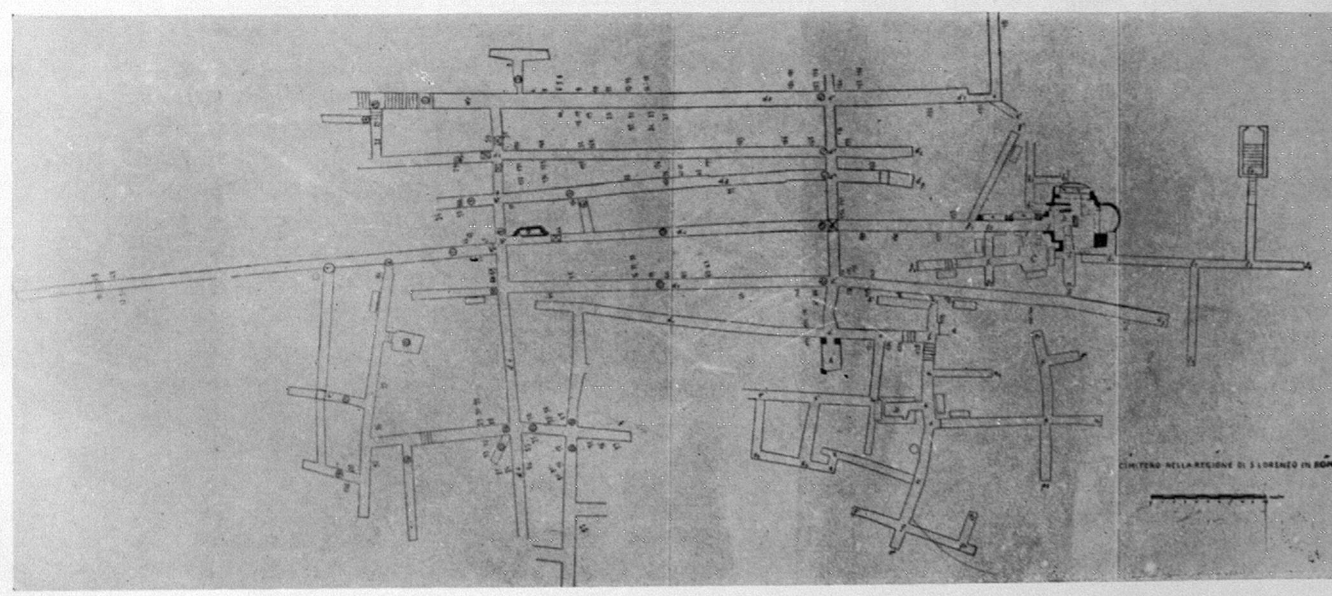


Fig. 4. — Catacombe de Novatien (d'après M. E. Josi).

propos de cet hypogée où il voyait celui des Flavii et qu'il rattachait à Flavius Clemens et à Flavia Domitilla dont parle l'*Histoire Ecclésiastique* d'Eusèbe de Césarée. La date de l'hypogée des Aurelii paraît moins bien assurée et les raisons invoquées par Styger pour en placer le point de départ au milieu du IIe siècle ne sont pas convaincantes à cause de l'imprécision des comparaisons. Quant à la crypte d'Ampliatus, je ne peux croire qu'elle puisse remonter au milieu et à plus forte raison au début du IIe siècle, comme tend à le démontrer M. Testini [1]. Ni les critères stylistiques, ni l'épigraphie, ni surtout la comparaison avec le *cubiculum* dit de l'Annonciation à Priscille (que M. Testini plaçait à la fin du IIe siècle), ne donnent un élément chronologique précis. Mais nous n'avons pas le droit d'exclure de telles hypothèses, si mal assurées qu'elles paraissent. Cependant une remarque doit être faite. Que de tels hypogées puissent remonter au IIe siècle, cela est à priori possible; mais ont-ils vraiment été à l'origine du développement des galeries ou bien ont-ils été, à une époque qu'il faudrait préciser, rattachés à des couloirs qui les ont approchés? Or c'est là que réside le nœud du problème. De plus, démontre-t-on que l'hypogée est bien à l'origine des galeries, il reste encore à apprécier le laps de temps qui sépare celui-là de celles-ci. Toutes questions qui restent obscures à Domitille.

Quant à la catacombe de Prétextat, elle n'a pas encore fait l'objet d'une étude d'ensemble détaillée. M. Josi lui a cependant consacré plusieurs articles qui posent bien les problèmes. Au début de ses recherches, il avait bien marqué l'antériorité de la pièce appelée *cubiculum* de la *Coronatio* du nom d'une des fresques qui la décore [2]; le niveau de la pièce a été ultérieurement abaissé et au cours du IIIe siècle des galeries ont été creusées, en partant de ce point. En 1927, M. Josi pensait que le premier état du *cubiculum* était de la première moitié du IIe siècle. Actuellement, il penche pour une date plus récente. Donc il faut ou bien supposer deux étapes fort éloignées dans le temps, l'une du début du IIe siècle et l'autre du IIIe siècle, ou deux étapes très rapprochées (au IIIe siècle). L'hypogée n'a en tout cas pas donné naissance à des galeries avant le IIIe siècle. Quant à la région de la *Spelunca magna*, elle peut difficilement être datée, à cause des remaniements ultérieurs dus au culte des martyrs. D'autre part, en l'absence d'une publication, il est impossible de connaître exactement comment s'est effectuée la marche des travaux et si les divers hypogées (chambre de la *Coronatio*, région du petit escalier) ont été à l'origine du grand développement de la catacombe.

Dans d'autres cas encore, il est bien assuré qu'il ne faut pas rechercher à l'origine des catacombes dans un hypogée familial. C'est le cas du cimetière fouillé par M. Josi près du *Viale Regina Margherita*. La région primitive est formée d'un réseau de galeries parallèles reliées les unes aux autres et desservies par un escalier. Or cet ensemble est bien daté grâce à la découverte de plusieurs inscriptions [3]. C'est au cours d'une période antérieure aux années 266-270 que ce cimetière a commencé d'être utilisé par une communauté chrétienne de Rome, communauté qui fut peut-être sensiblement en marge de l'Église officielle, si l'on accepte d'identifier le martyr Novatien qui y fut inhumé, avec le célèbre hérétique [4]. Il serait facile de multiplier au IIIe siècle les exemples de créations de catacombes qui n'ont point comme origine

(1) *La cripta di Ampliato nel cimitero di Domitilla sull' Ardeatina*, in *Riv. di arch. crist.* XXVIII, 1952, p. 77-117.

(2) E. Josi, *Note sul cimitero di Pretestato*, *ibid.* VI, 1927, p. 214-215, et t. XII, 1935, p. 243.

(3) Id., *Cimitero alla sinistra della via Tiburtina al Viale Regina Margherita*, *ibid.* X, 1933, p. 187-233 t. XI, 1934, p. 9-47 et 204-247.

(4) P. Mohlberg, *Osservazioni storiche sull' iscrizione tombale di Novaziano*, in *Ephemerides Liturgicae*, 1937, p. 242-249; A. Ferrua, *Antichita cristiana : Novatiano beatissimo martyri*, in *Civiltà cattolica* 95, 1944, p. 233-239.

un hypogée familial. Citons parmi ceux qui ont fait l'objet d'études récentes le cimetière de Pamphile et celui des Giordan [1] (fig. 4).

* * *

L'étude des catacombes apporte donc peu de renseignements sur la situation des cimetières romains du IIe siècle. On constate l'existence d'hypogées de dimensions réduites auxquels on accède soit de plain-pied par un couloir, en jouant sur une dénivellation de terrain, soit par des escaliers. L'hypogée dit des Flavii et la crypte de Lucina peuvent servir d'exemple de ces deux types. Quant à la région de la « chapelle grecque » à Priscille, elle paraît avoir eu dès l'origine et un escalier et un couloir. Mais ces hypogées ne paraissent pas avoir donné naissance, du moins au IIe siècle, à un réseau développé de galeries. Il paraît donc vain de rechercher l'origine des catacombes dans les hypogées familiaux connus à ce jour.

A côté de ces lieux de sépultures souterrains, il en existait d'autres installés à la surface du sol, sur le régime juridique desquels nous ne savons rien et sur l'aspect desquels nos connaissances sont fort réduites. Cela tient sans aucun doute à l'absence de fouilles véritables menées dans les terrains qui s'étendent au-dessus des catacombes. Devant les fouilles relativement faciles (ne parlons pas des problèmes posés par l'extraction des terres) et riches en résultats, les archéologues du siècle dernier ont porté toute leur attention sur les catacombes et fort rarement ont mené des travaux à la surface du sol. L'exemple de la catacombe de Priscille est particulièrement net. C'est seulement en vue de retrouver la basilique de Silvestre que l'on fouilla au-dessus de l'hypogée des Acilii et de ses dépendances, et cela afin de découvrir les tombes des martyrs ou leur emplacement. Et la fouille s'est réduite d'un périmètre restreint. Or les nombreux mausolées, les *formae* découvertes, les tombes mises au jour, font supposer l'existence d'un très vaste cimetière, dont l'époque demeure inconnue. Or c'était dans cette nécropole que furent enterrés les deux martyrs Félix et Philippe puisqu'il est difficile d'envisager à Rome d'hypothèse de transferts de corps de martyrs, pour des raisons de culte.

La lecture de la *Noticia ecclesiarum* montre de même qu'au VIIe siècle un certain nombre de martyrs sont enterrés à la surface et non point dans les galeries des catacombes. C'est le cas de Valentin sur la *via Flaminia*, des martyrs Diogène et Boniface (?) sur la *Salaria vetus*, ainsi que de Félicité. A Saint-Laurent-hors-les-murs, il y avait non loin de l'église un petit oratoire qui contenait les restes d'Habundius et d'Hérennius. Près du mausolée d'Hélène, Tiburce reposait dans l'église, à la surface, alors que Pierre, Marcellin et Gorgon étaient dans la catacombe, et en des points différents [2]. Ce dernier exemple prouve bien qu'il n'y a pas eu translation de corps de martyrs. Pour en décider autrement, il faudrait des arguments solides; or il n'y en a point. Force est donc de conclure à l'existence, au moins au IIIe siècle, de cimetières de surface. Je dis bien au IIIe siècle, car il ne nous est point permis d'accepter les dates reculées de martyres que nous trouvons dans les vies de saints romains. On sait en effet quelle valeur attribuer à ces cycles légendaires tardifs [3].

(1) E. Josi, *Il cimitero di Pamfilo*, in *Riv. di arch. crist.* III, 1926, p. 105, 152, 209 sur les datations. Sur le cimetière des Giordan, *ibid.*, VIII, 1931, p. 276.

(2) *Codice topografico della citta di Roma*, éd. R. Valentini et G. Zuccheti, Rome 1942, p. 73, 74, 75, 78, 80-81, 83. Par ex. : *Ad Helenam, via Canpania multi martires pausant. In Aquilone parte ecclesiae Helenae primus Tiburtius martir. Postea intrabis in speluncam : ibi pausant sancti martires Petrus presbyter et Marcellinus martir Postea in cisteriore antro Gorgonius martir et multi alii.*

(3) Voir en particulier H. Delehaye, *Étude sur le légendier romain, les saints de novembre et de décembre*, Bruxelles 1936, *Subsidia hagiographica* 23.

Plus intéressant est le cas de l'inhumation du pape Zéphirin. La notice du *Liber pontificalis*[1] apprend qu'il fut enterré dans son propre cimetière, sur la *via Appia*, près du cimetière de Callixte. Une remarque au passage : le fait que Zéphirin ait été enterré dans son propre cimetière ne prouve pas que l'Église de Rome ne possédait pas alors de cimetière. La mention *in cymiterio suo* pouvait en effet indiquer que Zéphirin a été enterré dans le cimetière qu'il a fondé, et non dans le cimetière de sa famille. Mais ce n'est point là l'important. La *Noticia ecclesiarum* localise sa tombe à la surface du sol[2]. Certes, il n'est pas possible de préciser l'emplacement de cette tombe, comme l'a noté M. P. Franchi de Cavalieri; mais il est hors de doute que la tombe s'est toujours trouvée à la surface[3]. Or ce pape est mort en 217. Quelques années plus tard ses successeurs se feront enterrer dans la catacombe. N'avons donc nous pas l'indice qu'avant le début du IIIe siècle, les inhumations des papes se faisaient dans des cimetières situés à la surface?

On serait donc tenté de rechercher dans les notices du *Liber pontificalis* des renseignements sur les lieux de sépulture des papes du second siècle. Mais, il n'est pas possible d'attribuer grande valeur à ces textes. En effet, ces notices, comme celles des premiers successeurs de Pierre, disent uniformément que ces papes ont été enterrés au Vatican. Cette uniformité contraste trop avec ce qui se voit au IIIe siècle; et il devient nécessaire de penser que nous avons là seulement une tradition récente. C'est un demi-siècle au moins après que les papes eurent pris l'habitude de se faire enterrer à Saint-Pierre, que le *Liber pontificalis* a été rédigé. Le ou les auteurs de ces notes ont éprouvé sans aucun doute le besoin de combler une lacune de leurs sources et la tradition relative à l'inhumation de Pierre au Vatican était assez forte pour faire naître l'idée de localiser les tombes de ses successeurs au même endroit.

Outre ces textes, des découvertes fortuites ou des fouilles témoignent de l'existence de ces cimetières. Plusieurs fouilles ont mis au jour, dans les terrains qui s'étendent au-dessus des catacombes, des zones cémétériales. Mais le plus souvent, il a été impossible de les dater. C'est ainsi que lors des travaux au cimetière de Pamphile, sur la *via Salaria vetus*, on vit apparaître des *formae*. M. Josi a mis cette découverte en rapport avec celles faites à la fin du XVIIIe siècle dans la vigne des Carmes Déchaux. Parmi les inscriptions alors trouvées, une est datée de 298. En même temps que l'on enterrait sous terre, on utilisait la surface du sol[4] et cela au IIIe siècle. M. Josi a signalé aussi la découverte de *formae* au-dessus de la catacombe de Prétextat, mais leur date reste inconnue[5]. Quoi qu'il en soit, on constate au IIIe siècle l'emploi simultané des catacombes et des *areae* et il en sera de même au IVe siècle. Et ces *areae* continuent une tradition du IIe siècle. Preuve en est faite par plusieurs découvertes de cippes qui proviennent de cimetières installés à la surface. Au musée de Prétextat est conservée sur un cippe l'inscription d'*Otacilia Fortunata*, au bas de laquelle est gravée une ancre[6]. Dans une galerie souterraine du même cimetière qui doit remonter au milieu du IIIe siècle, un autre cippe est réemployé pour clore un *loculus;* le haut de la plaque porte l'ancre, le dauphin et la colombe. Pour qu'il pût fermer la tombe, on dut l'incliner de 90o[7]. De Rossi a signalé la découverte d'une plaque

(1) *Liber pontificalis* I, p. 139 : *in cymiterio suo, juxta cymiterium Callisti, via Appia.* Sur le sens de *juxta* : A. Ferrua, in *Atti della pont. acc. rom. di arch., Rend.* XX, 1943-1944, p. 109-115.
(2) Ed. R. Valentini et G. Zucchetti, p. 87-88 : *Zeferinus papa et confessor sursum quiescit.*
(3) Voir plus haut note 6, p. 5.
(4) In *Riv. di arch. crist.* III, 1926, p. 63-64.
(5) *Ibid.* IV, 1927, p. 206-208.
(6) *Arch. phot. de l'Inst. pont. d'Arch. chrétienne*, no 8325.
(7) Cette stèle m'a été signalée par M. Josi, lors d'une visite de cette catacombe.

à Lucina, plaque qui par sa forme pourrait être un remploi venant de la surface; elle porte seulement l'inscription *Eusebiae/Macarius*[1]. A la même série appartient sans doute l'épitaphe de Licinia Amias découverte jadis au Vatican[2], où l'on doit penser qu'il y eut des tombes chrétiennes. De ces exemples, il faut aussi rapprocher l'épitaphe grecque du IIIe siècle découverte sur la *via Latina;* le défunt appartiendrait à une secte gnostique[3]. Par contre, je laisserai de côté la stèle de Latran dont la date est très controversée[4], et dont l'appartenance à une haute époque ne paraît pas prouvée.

D'anciennes découvertes et les fouilles récentes sous la basilique du Vatican ont montré l'existence d'une nécropole. Au milieu des mausolées païens, certains monuments ont été soit créés soit utilisés par des chrétiens : tels celui des Julii (M), ou celui des Caetimii (F) et la tombe des Égyptiens (Z)[5]. Mais les traces de christianisme que l'on trouve dans ces mausolées sont-elles antérieures au IIIe siècle? Il n'est pas permis de prétendre traiter en quelques lignes les problèmes difficiles posés par l'*area* P et par les tombes trouvées auprès de l'édicule à colonnes qui était lié, dès le IVe siècle au moins, avec le souvenir de la tombe de Pierre. Disons seulement que, même à supposer qu'il y ait là une légende tardive, l'existence de la tradition force à supposer en ce point ou aux abords immédiats la présence de tombes chrétiennes, et peut-être du IIe siècle.

Quoi qu'il en soit, l'exemple de la nécropole du Vatican montre la juxtaposition de mausolées familiaux et, dans les espaces laissés vides, de tombes modestes. Dans ces mausolées et ces sépultures, se mêlent chrétiens et païens. Et ce qui est vrai au IIIe siècle, peut l'être à l'époque précédente. Résumons donc les renseignements fournis par l'archéologie sur les cimetières des chrétiens durant le IIe siècle : existence d'hypogées familiaux soit à la surface du terrain le long des routes, soit dans le sol (Domitille, Priscille); à côté, de ces hypogées où se mêlent chrétiens et païens, des tombes pauvres.

Mais, il faut insister sur ce fait, les fouilles sont trop peu nombreuses pour que l'on puisse affirmer qu'il n'y eut pas avant le IIIe siècle, de cimetières autres que familiaux et qu'il n'y eut point de cimetières possédés par des communautés chrétiennes.

Un texte d'Hippolyte mérite en effet d'être cité. Dans la *Tradition Apostolique* il demande que l'on n'impose pas une lourde charge pour enterrer dans les cimetières, car c'est la chose des pauvres. Et il ajoute : « Que l'évêque entretienne ceux qui prennent soin de ce lieu afin qu'il ne soit pas à charge de ceux qui y viennent »[6]. Hippolyte ne paraît pas s'être efforcé d'innover. Il fait bien plutôt figure de conservateur des bonnes et vieilles traditions et ce document, écrit au milieu de la première moitié du IIIe siècle, donne une indication pour l'époque antérieure. Donc, l'affaire n'est plus seulement une affaire familiale, elle ne concerne plus un groupe relativement restreint, elle intéresse toute la communauté. Certes, le texte ne vise directement que les *fossores*, mais derrière eux, c'est toute l'organisation d'un cimetière de communauté que l'on doit évoquer.

(1) G. B. De Rossi, *La Roma sotteranea cristiana* I, pl. XXIX, 4 et p. 335.
(2) *CIL* VI, I, 6846. Voir Fr. J. Dölger, *Der heilige Fisch*, Munster 1922, pl. XLVIII-2 (= ΙΧΘΥΣ, III) et O. Marucchi, *Le catacombe romane*, p. 3, fig. 1.
(3) C. Cecchelli, *Monumenti cristiano eretici di Roma*, Rome 1944, p. 149-153.
(4) O. Marucchi, *Appendice alla guida Museo Lateranense profano e cristiano*, Rome 1927, p. 24-30; Id., *Le catacombe romane*, p. 4, fig. 2; C. Cecchelli, *Il trionfo della croce*, Rome 1954, p. 74-75 et fig. 49. Les arguments présentés par cet auteur sur l'ancienneté de l'épitaphe ne m'ont point convaincu.
(5) J. Toynbee et J. Ward Perkins, *The shrine of St. Peter and the Vatican excavations*, Londres 1956, p. 29, 47 et 57.
(6) Trad. B. Botte, Paris 1946, p. 68.

* * *

L'analyse architecturale des catacombes permet d'apporter des conclusions utiles pour la connaissance de la communauté chrétienne de Rome et pour son histoire. Il va sans dire que de telles conclusions se complèteront ou se modifieront avec le progrès des fouilles.

Un des problèmes est celui du régime juridique des catacombes. M. de Visscher a bien montré que le régime juridique des cimetières chrétiens est le même que celui des cimetières païens. Les donations faites à des groupes d'affranchis ont fait naître des associations de fait qui ont une longue durée et qui prennent une grande extension dans les groupes chrétiens [1]. Mais quand s'est produit la transformation? Quand l'Église de Rome a-t-elle pris en mains et unifié l'administration des cimetières? Là, les hypothèses de Styger ont induit à des erreurs. Le texte d'Hippolyte de Rome incite à reporter assez haut, et dans le II^e siècle, le début d'une telle initiative. Des constructions comme la catacombe de Callixte et l'arénaire de Priscille nous ont semblé n'avoir aucun rapport avec des hypogées d'affranchis et nous ont bien paru être des créations de l'Église de Rome ou de communautés particulièrement importantes de cette Église. Par contre, des hypogées familiaux coexisteront avec les catacombes pendant longtemps. Il faut donc nuancer les conclusions et bien voir que le phénomène n'a pas partout le même ampleur et qu'il n'est pas apparu aux mêmes moments. Il serait sans doute risqué de reporter dans le III^e siècle une image monolithique de l'Église de Rome. Quel sens en particulier devons-nous donner aux notices du *Liber pontificalis* qui parlent de l'œuvre des papes dans les cimetières? Mesures partielles sans doute, sauvées par hasard de l'oubli. Chaque cimetière a eu sa vie propre, ses règles particulières de croissance (et l'effort de systématisation de Styger qui s'efforça de dégager des types de plan n'a pas été concluant). Il y a sans doute dans les communautés romaines du III^e siècle une variété dont l'archéologie est parfois seule à garder le souvenir.

Il y a cependant au début du III^e siècle un phénomène particulier et qui va se généraliser, c'est l'apparition d'un nouveau type de cimetière : réseau plus ou moins dense de galeries creusées dans le tuf. Et ces galeries paraissent être le lieu de sépulture de communautés importantes par leur nombre et leur organisation. A côté des hypogées, l'arénaire de Priscille; la région ancienne de Callixte. Or, de ce phénomène, je ne vois pas de trace assurée avant le III^e siècle.

La première explication qui vient à l'esprit, pour rendre compte de ces nouvelles créations, c'est l'accroissement de la population chrétienne de Rome, sensible au début du III^e siècle, mais qui a dû se manifester vers la fin du II^e siècle. Rappelons nous cette interdiction, que rapporte l'*Histoire Auguste* [2], du prosélytisme chrétien par Septime Sévère. L'accusation de laxisme portée contre Callixte n'est-elle pas l'indice des difficultés rencontrées par le clergé romain devant l'arrivée de nouveaux convertis toujours plus nombreux? L'Église des saints devient l'Église qui contient l'ivraie et le bon grain, et Hippolyte déclare que les disciples viennent en foule auprès de Callixte [3]. Le phénomène n'est pas spécial à l'Église romaine [4]. Accroissement de la population et donc nécessité de trouver de nouvelles solutions qui permettent une inhumation qui ne soit pas trop onéreuse pour la communauté qui en a la charge.

(1) *Le régime juridique des plus anciens cimetières chrétiens à Rome*, in *Analecta Bollandiana* LXIX, 1951, p. 39-54.
(2) *Hist. Aug.*, Sévère, 16, 9.
(3) *Philosophumena* IX, 12, éd. P. Wendland, p. 250.
(4) H. Grégoire, *Les persécutions dans l'Empire romain*, in *Mém. de l'Ac. royale de Belgique, Classe des Lettres* XLVI, 1951, p. 33; J. Moreau, *La persécution du christianisme dans l'empire romain*, Paris 1956, p. 79-80.

Le texte cité plus haut d'Hippolyte montre qu'enterrer les morts est une lourde charge. Il n'est donc pas étonnant que ce soit à un remarquable homme d'affaires, Callixte, que le pape Zéphirin, au début de son pontificat, ait fait appel pour lui confier l'administration du Cimetière. Quel que soit le parti pris d'Hippolyte contre Callixte, il ressort de son récit que l'esclave de Carpophore était un homme des plus habiles, capable de se tirer des mauvais pas, très au courant des affaires d'argent. Sa banqueroute n'était due qu'à l'inexpérience de sa jeunesse et gageons que les diverses difficultés qu'il eut à traverser lui donnèrent l'expérience qui lui manquait. C'était sans doute l'homme qu'il fallait pour l'administration des biens de l'Église romaine, au moment où son organisation se développait. N'oublions pas le rôle joué à la même époque chez les adoptianistes par un certain Théodore, banquier de son état [1]. Cet effort d'organisation de l'Église de Rome se voit dans bien des domaines. Le traité d'Hippolyte sur la *Tradition apostolique* en est un des exemples et l'œuvre disciplinaire de Callixte en est autre [2].

Ce n'est donc pas vers les années 230 que des modifications profondes apparaissent dans les cimetières romains. C'est au début même du III^e siècle que commence une nouvelle phase dans l'histoire des cimetières romains et l'histoire de la communauté chrétienne. L'archéologie et les textes le suggèrent. Il serait peut-être inexact de dire que c'est le moment où l'Église romaine prend en main l'administration des cimetières chrétiens. Nous ignorons tout en effet du statut des nécropoles du II^e siècle. De plus, les communautés dissidentes, comme celles d'Hippolyte ou celle de Novatien, ont certainement possédé leurs catacombes. Mais le début du III^e siècle marque une étape importante dans l'organisation et la centralisation de l'administration romaine. La création des catacombes témoigne de l'effort de l'Église de s'adapter à une situation nouvelle. Une telle activité continuera au cours du III^e siècle. Le pape Fabien (236-250), celui-là même qui ramena le corps de Pontien de Sardaigne au cimetière de Callixte, fit de nombreuses constructions dans les cimetières [3]; mais s'agit-il de constructions dans les catacombes ou dans les *areae* : en effet le mot *fabrica* qui est employé pour désigner les constructions de Fabien s'applique parfois dans le catalogue libérien à des basiliques de la surface. Ce même catalogue, suivi par le *Liber pontificalis*, mentionne l'intérêt porté aux cimetières par le pape Denis [4].

Ce début du III^e siècle est important à un autre point de vue pour l'histoire des cimetières romains. Ce sont les papes Antéros et Fabien qui font noter, au dire du *Liber pontificalis*, les actes des martyrs; et le catalogue libérien confirme cette information pour Fabien [5]. C'est aussi à partir du début du III^e siècle que deviennent précises et valables les indications relatives aux inhumations des papes. Je crois bien avoir montré plus haut combien peu de confiance méritent les notices du II^e siècle. De même, la *Depositio martyrum* de 354 a gardé le souvenir des évêques de Rome à partir de 231/235 et la *Depositio episcoporum* à partir du milieu du III^e siècle. Ces textes, par contre, n'ont pas gardé trace des martyrs du II^e siècle, Ignace d'An-

(1) Hippolyte, *op. cit.* VII, 36, p. 222; Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclésiastique* V, XXVIII, 8, éd. G. Bardy, t. II, p. 76.
(2) J. Lebreton et J. Zeiller, *De la fin du II^e siècle à la paix constantinienne*, Paris 1935, p. 78-85, *Hist. de l'Église* II.
(3) Selon le catalogue libérien (*Liber pontificalis* I, p. 4) : *Hic regiones divisit diaconibus et multas fabricas per cimiteria fieri jussit*. Sur ce terme *fabrica*, p. 8 (*Hic multas fabricas fecit : basilicam...*).
(4) *Ibid.*, p. 157 : *Hic presbiteris ecclesias dedit et cymiteria et parrocias dicesis constituit*. Texte difficile à interpréter.
(5) *Ibid.*, p. 4 et 147-148. Dans le *Liber pontificalis*, le texte est légèrement différent du catalogue libérien; il n'est pas question des notaires.

tioche, Télesphore, Justin, ni des déportés de Sardaigne [1]. La première moitié du IIIe siècle est donc une époque importante, car c'est alors que le souvenir des martyrs a commencé d'être conservé avec soin.

Si l'on ajoute à ces indications le texte de Gaïus sur les *tropaia* de Pierre et de Paul, l'argumentation de Callixte sur le fait qu'il est le voisin de Pierre, à tous les documents que je viens de citer, on s'aperçoit qu'il y a dans l'Église de Rome qui est en train de s'organiser, de fixer son administration, d'accroître ses biens, de préciser le statut juridique de ses cimetières, un désir sans doute nouveau de mieux garder le souvenir de ses évêques et de ses martyrs [2]. Bref, en ce début du IIIe siècle, avec l'accroissement de la population, une transformation de la vie religieuse vient donner un nouveau visage à la communauté chrétienne de l'Église de Rome.

P.-A. FÉVRIER.

Décembre 1957.

(1) H. ACHELIS, *Die Martyrologien, ihre Geschichte und ihr Wert*, Berlin 1900, p. 16-17, *Abhandlung der k. Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen, Phil. Hist. Klasse* III, 3.

(2) O. CULLMAN, *Saint Pierre, apôtre, martyr*, Neuchâtel-Paris 1951, p. 135-136.

Complément :

Une étude de M. C. Van Essen, parue depuis la rédaction de cet article (*Studio chronologico sulle pitture parietali di Ostia*, in *Bull. della comm. arch. com. di Roma*, LXXVI, 1957-1958 paru en 1959, p. 155-181) donne une base chronologique précise pour les peintures des IIe et IIIe siècles, en analysant les monuments pour lesquels elles ont été prévues. Quelques rapprochements sont proposés avec des peintures des Catacombes. Je relève en particulier la comparaison tentée entre les œuvres du *Casegiato degli Aurighi* datées de l'époque de Caracalla-Alexandre Sévère, et les peintures de la chapelle des Sacrements à Callixte. Le système chronologique présenté plus haut pour cette catacombe s'accorde très bien avec l'hypothèse de M. Van Essen.

Avril 1960.

MENSA-COEMETERIUM-MARTYRIUM

by

RICHARD KRAUTHEIMER

I

Half a century ago two epitaphs came to light on the Verano cemetery in Rome. They were found some fifty meters south of the basilica of S. Lorenzo f. l. m. which in its east half, that is, in the late VI century East basilica, shelters the tomb of St. Lawrence; the West basilica dates from about 1200 [1]. Both inscriptions concern the purchase of graves : Flavius Eurialus in 405 acquired a tomb « *ad mesa beati Laurenti descindentibus in cripta parte dextera* »; at about the same time or, to judge by the lettering, slightly earlier, Lucillus Pelio bought a tomb « *in basilica maiore ad domnu Laurentium in mesu e situ presbiteriu* » (fig. 1, 2, bottom).

A fair amount of ink has been spilled over the finds, since they apparently refer to two favorite topics in the running discussions regarding the architectural history of S. Lorenzo f. l. m. From the *Liber Pontificalis* it was known that Constantine had built « *gradus ascensionis et descensionis* » leading to the tomb of the saint; the same source, in a number of passages, spoke of the existence at S. Lorenzo of a *basilica maior*. Reference to a *basilica maior* was also made in VII century pilgrim guides and was confirmed by a third epitaph of V or VI century date found on the Verano, in which an unknown mentions his having purchased a tomb « *in bassilica maxior* », (fig. 2, top). Unsupported by archeological evidence, the dispute raged furiously regarding the aspect and the relative location of the several elements mentioned in these sources : the stairs, the catacomb (*cripta*) with the tomb of the saint, the *basilica maior*. The terms *mesa* and *mesu* were never discussed. Both stand apparently for *mensa*, also the strange form *mesu :* the reversal of A (without crossbar) into V is frequent enough. But the term *mensa* held little interest, as long as it was interpreted to mean simply altar.

II

Two excavations carried out since 1947 have thrown light on some of these questions. In the first place, it became clear that prior to the building of the East basilica of S. Lorenzo in the VI century, the hill which still encloses it on two sides covered its entire site. The galleries of the catacomb, well preserved in the remaining portions of the hill, had apparently started

(1) KRAUTHEIMER-FRANKL-CORBETT, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae* II, Vatican City and New York 1959, pp. 35 ff. (quoted as *Corpus Basilicarum*).

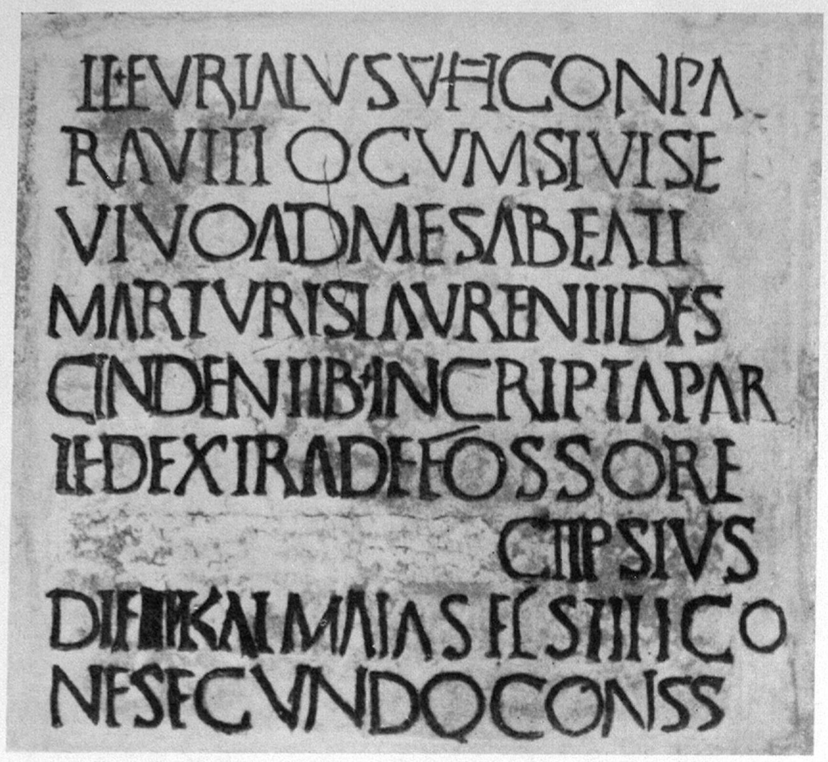


Fig. 1. — Epitaph of Flavius Eurialus. Rome, Lateran Museum.

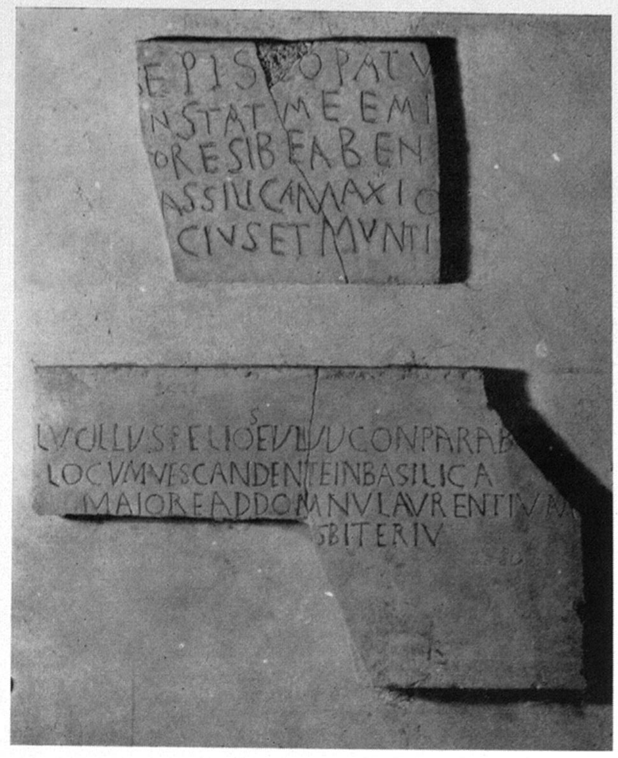
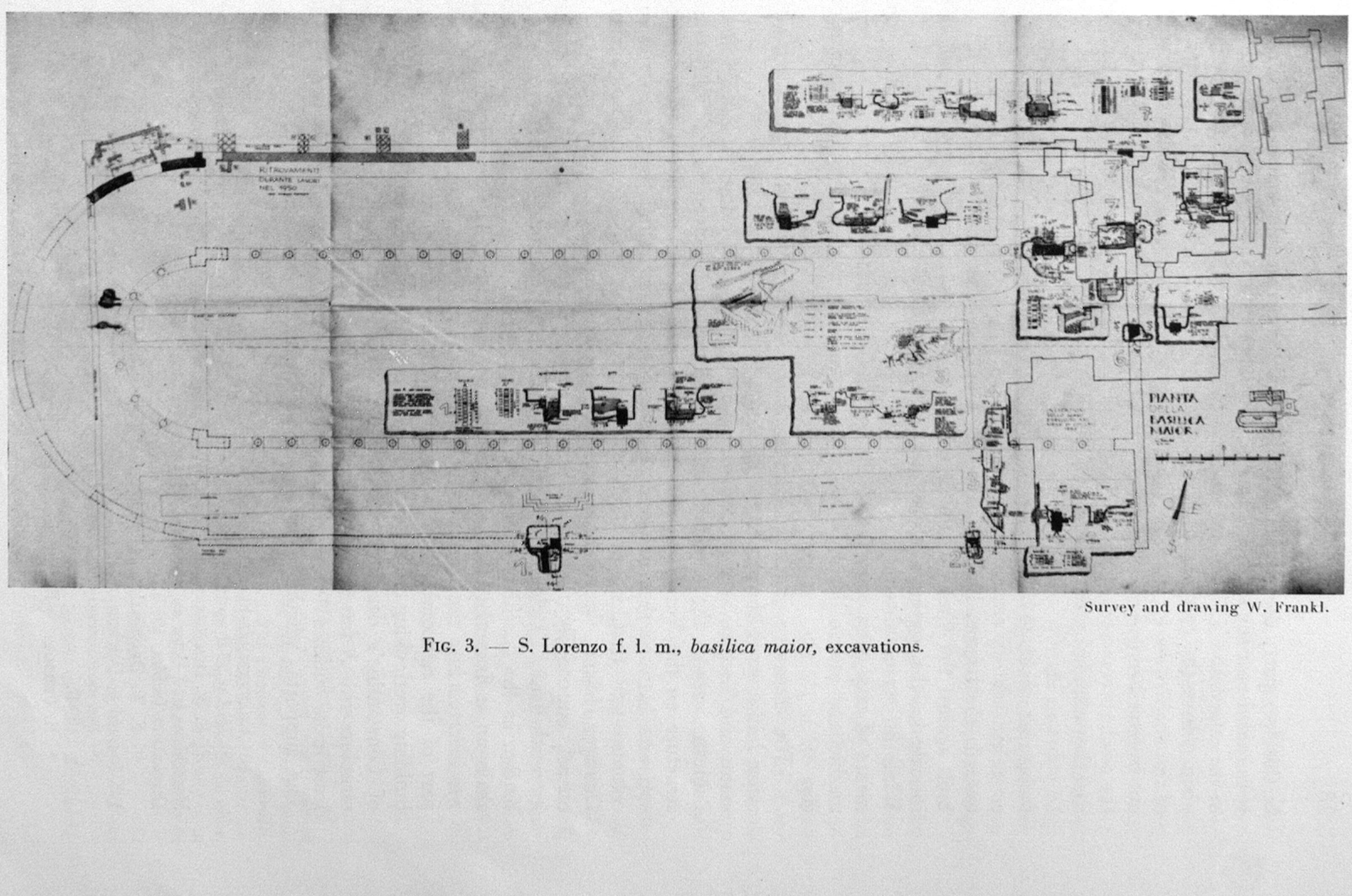


Fig. 2. — Epitaphs of Lucillus Pelio (bottom) and of an unknown « *in bassilica mxiore* », Rome. Lorenzo f. l. m.



Survey and drawing W. Frankl.

Fig. 3. — S. Lorenzo f. l. m., *basilica maior,* excavations.

in this lost part; the remnants of a lavishly constructed nucleus of galleries and chambers were traced near the tomb of the saint which apparently still stands at the site it used to occupy in the catacomb [1]. This was only to be expected. But it was a surprise when on the Verano plain, where the epitaphs of Flavius Eurialus and Lucillus Pelio had been found, the walls of the *basilica maior* came to light, first observed in 1950 by Wolfgang Frankl [2]. It turned out to have been a huge structure over 300 feet long and 120 feet wide. Since the site lies on the modern cemetery, only small parts of the building could be dug up, but luck would have that they were key points (fig. 3). Divided into a nave and two aisles, the structure was supported by columns closely spaced and apparently surmounted by an entablature. The entrance side, facing east, seems to have opened in a series of arcades. On the other hand, the aisles continued as an ambulatory around the apse and this ambulatory opened in seven entrances westward towards the Roman highway, the Via Tiburtina. Small chapels, apparently mausolea, were built against the flanks of the structure and dense rows of graves, some still covered by inscribed slabs, paved whatever part was excavated, the nave, the aisles, the ambulatory. While all were subsequently inserted, they all date from the IV and V centuries. Fragments of roof tiles were found all over the site, as well as fragments of vessels, epitaphs, marble and stucco decor. Under the circumstances, the graphic reconstruction was easy. (fig. 4).

The discovery of the *basilica maior ad domnu Laurentiu* coincided with that of two other buildings of the same type in Rome. One was excavated in 1956 by Messrs. Deichmann and Tschira at Tor Pignattara, on the Imperial estate *ad duos lauros* near the Via Labicana, above the catacomb of Marcellinus and Petrus [3]. Slightly smaller than the structure on the Verano, it presented the same plan : nave, aisles, and ambulatory. The supports between the nave and aisles and those encircling the apse were piers, rather than columns and thus, in all likelihood supported arches. The mausoleum of the Empress Dowager Helena, Constantine's mother, was built against its short east end, a small tomb chapel, supposedly that of Saints Tiburtius, Marcellinus, and Peter (fig. 5, top) against its north flank. Deichmann was also the first to recognize another structure of the type [4]. Known as the *basilica* or *coemeterium Agnetis,* it rose on the Via Nomentana, apparently again on an Imperial estate, thirty odd meters south of the church which in the VII century was inserted into the hill over the tomb of Saint Agnes, thus, as at S. Lorenzo, destroying part of the catacomb. The tall south flank and the curved ambulatory wall of the huge building overlooking the valley to the west are well preserved, as is S. Costanza, the mausoleum of Constantine's daughter, Constantina, which leans against the south flank of the main structure [5]. A few soundings made in 1955 have clarified the plan of the huge building, at least in its outlines [6]. Again the aisles continued as an ambulatory around the apse (fig. 6). The supports, whether columns or piers, remain unknown; but the outer walls of the

(1) KRAUTHEIMER-FRANKL-CORBETT, *Corpus Basilicarum...* II, pp. 70 ff.

(2) *Ibid.* p. 93 ff. and E. JOSI and W. FRANKL, « Ulteriori trovamenti presso S. Lorenzo... », *RAC* 26 (1950), 48 ff.

(3) F. W. DEICHMANN and A. TSCHIRA, « Das Mausoleum der Kaiserin Helena and die Basilica der Heiligen Marcellinus und Peter an der Via Labicana vor Rom », *Jbch. D.sch. Archä l. Inst.*, 72 (1957), 44 ff. (quoted as Deichmann-Tschira, 1957).

(4) F. W. DEICHMANN, « Die Lage der Konstantinischen Basilika der Heiligen Agnes... », *RAC* 22 (1946), 1 ff. (quoted as Deichmann, 1946).

(5) See most recently H. STERN, *Les mosaïques de Sainte-Constance à Rome,* in *Dumbarton Oaks Papers* 12 (1958), 159 ff.

(6) R. PERROTTI, « Recenti ritrovamenti presso S. Constanza », *Palladio,* n.s. 6 (1956), 80 ff.

ambulatory, well preserved as they are, show that from the outset they were pierced by rectangular windows. A long inscription known from two VI century syllogai clarifies the foundation of the structure and its dedication to St. Agnes by Constantina [1].

The close relationship of all three buildings, on the Verano, at Tor Pignattara, and at S. Agnese, has been brought out by Deichmann [2] (figs. 3, 5, 6). All are huge and nearly the same size, between eighty and one hundred meters long. In all three, the aisles continue as an ambulatory around the apse. The nave as well as the aisles were apparently roofed, as witness the finds of tiles, the greater strength of the foundation wall of the naves, and the references to roof repairs scattered through the *Liber Pontificalis* [3]. Whether or not the nave was higher than the aisles and lit by the windows of a clerestory, is from the finds not immediately clear. One could assume that a continuous roof covered nave and aisles [4]. But the comparison with S. Sebastiano where the original clerestory has survived suggests that all the buildings of the group were provided with a window zone in the nave.

In all three structures mausolea lean against the outer walls : the great mausolea of the Imperial ladies at Tor Pignattara and in the *coemeterium Agnetis,* smaller ones at S. Lorenzo as well as at Tor Pignattara, apparently of wealthy members of the congregation. Tombs of the less affluent paved the entire floor in all three buildings : in the structures on the Verano and at Tor Pignattara these dense rows of tombs have been found *in situ* [5]; at S. Agnese some tombs were uncovered in the early XIX century [6], and loculi, hewn later into the inner wall of the ambulatory are visible to this day. Finally, a martyr's tomb, sheltered by a catacomb close by, was accessible from the large structure or from its forecourt over *gradus ascensionis et descensionis;* those at S. Agnese may have survived more or less on the original site, though obviously enlarged.

A few remarks supplement these observations, which coïncide with those made by Deichmann. In the structure near S. Agnese, the tall outer wall of the ambulatory high above the valley, with its huge buttresses, may have been erected in a first period of building, while the inner foundation walls were possibly inserted later, perhaps during construction. In brief, it is possible that here, as an afterthought, a structure originally open to the sky was transformed into a basilical building divided into nave and aisles. Secondly, not only do all these structures lie *extra moenia,* a mile or so from the city, but two of them certainly rose on an Imperial estate. In all likelihood, this was also true of the one on the Verano. Finally, in

(1) DEICHMANN, 1946, p. 3, with reference to older bibliography.

(2) DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 81 ff.

(3) *Le Liber Pontificalis,* éd. L. Duchesne, Paris 1886 ff. and 1955 (quoted as *L.P.*), I, 399 : Gregory II « ... *Sancti Laurenti... ecclesiam foris muros sitam, quae trabibus confractis ruinae iam erat vicina reparabit* »; *ibid.* I, 500 : Hadrian I « ... *tectura eiusdem beati Laurenti bassilicae maiore qui idem distectus erat et trabes eius confracte noviter fecit...* »; *ibid.* I, 500 : Hadrian I « ... *cimiterium... beatorum Petri et Marcellini renobavit... et tectum eius id est sancti Tiburtii et eorundem sanctorum Petri et Marcellini noviter fecit...* »; *ibid.* I, 222 : Innocent I « ... *constituit et basilicam sanctae Agnae a presbyteris Leopardo et Paulino solicitudini gubernari et tegi et ornari...* »

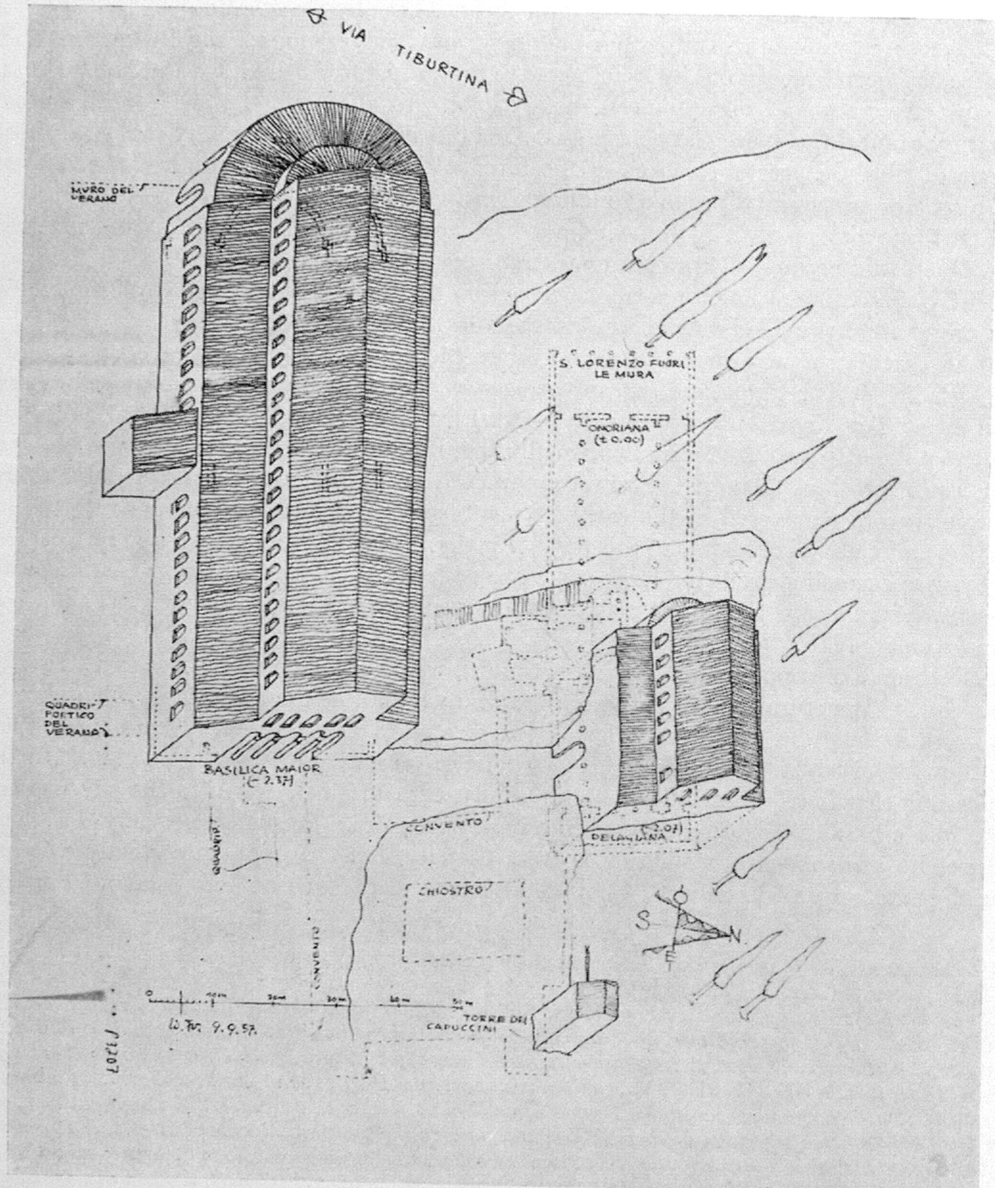
The stress which this last passage possibly places on the roofing of the structure at S. Agnese might be interpreted as supporting the contention made orally by Professor Axel Boëthius that the structure was originally open to the sky. However, the comparison with S. Sebastiano with its clersstory militates against the hypothesis of reconstructing any of the structures as a *basilica discoperta.*

(4) The possibility has been suggested, tentatively in a letter by Professor André Grabar.

(5) DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 53 f., consider these graves early medieval; they assume, correctly in our opinion, that an early Christian preceded this medieval cemetery.

(6) G. VALADIER and L. CANINA, *Aggiunte e correzioni all' opera sugli edifizi antichi di Roma dell' architetto A. Desgodetz,* Rome 1843, Parte I, pls. 7, 8, and p. 14.

all three the galleries of a catacomb extended below the structure. At Ss. Marcellino e Pietro these galleries are still accessible; at S. Lorenzo and S. Agnese their existence is ascertained



Drawing W. Frankl.

FIG. 4. — S. Lorenzo f. l. m., *basilica maior* (ca 330) and *basilica ad corpus* (579-590), reconstruction.

by XVI century eyewitnesses [1]; in both cases they seem to have extended from an older nucleus in the hill to the north of the structure.

[1] *Corpus Basilicarum* I, p. 19 and pl. III, 2; *Ibid.* II, pp. 33 ff.

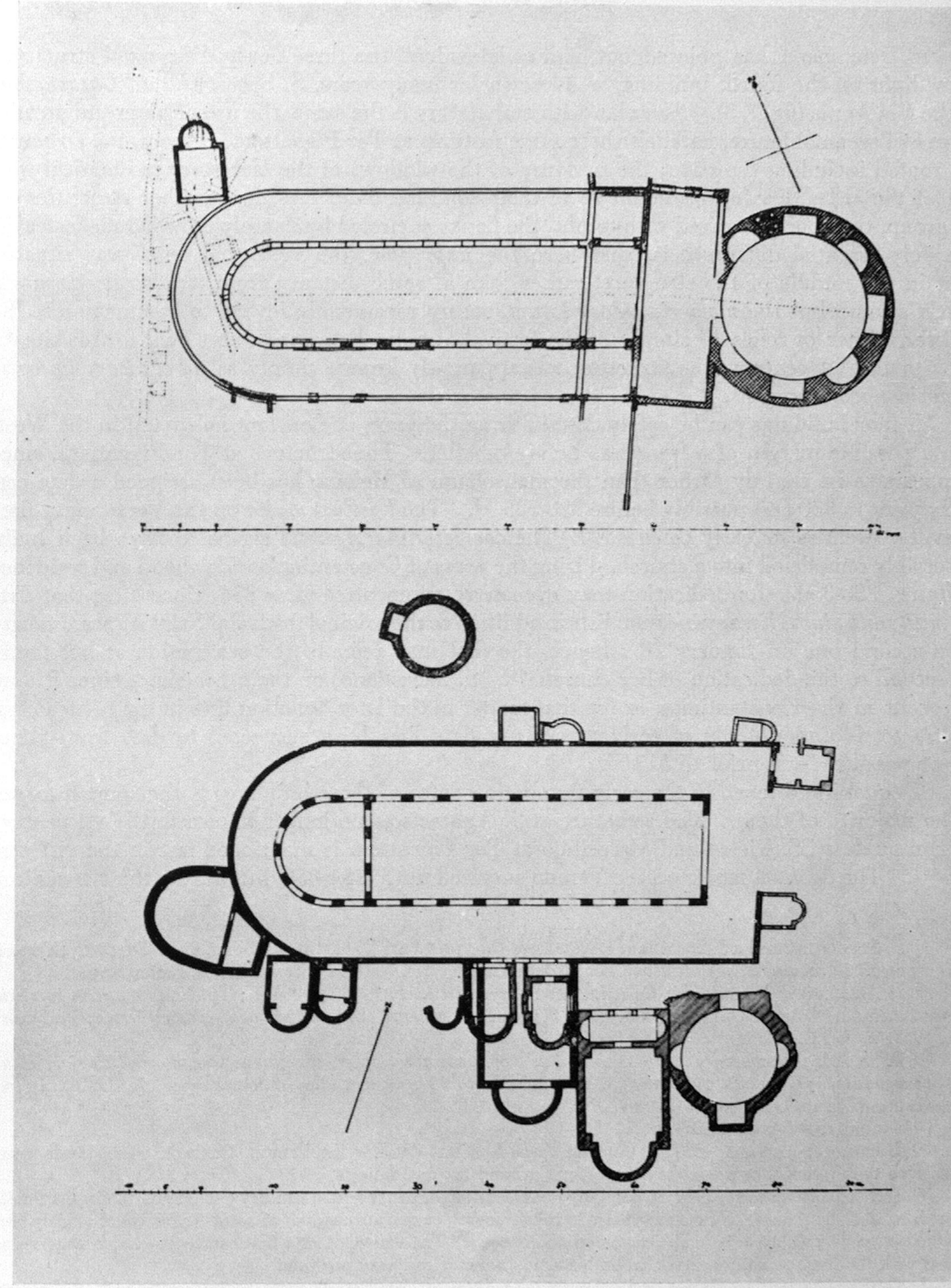


FIG. 5. — SS. Marcellino e Pietro (top) and S. Sebastiano (bottom). After Deichmann-Tschira, 1957.

As Deichmann has pointed out, and as is evident, the three newly discovered structures throw light on the fourth building, well-known for many years, S. Sebastiano *ad Catacumbas* on the Via Appia (fig. 7, 8). The plan with ambulatory is the same, the use of piers and arcades instead of an entablature, parallels these same features at Tor Pignattara. Again, the structure was roofed including the nave; the masonry of the windows of the clerestory is identical with that of the aisles, leaving no doubt as to their common date. As in the other structures of the group, the floor was paved with tombs, the flanks encircled by densely crowded mausolea [1]. The only essential difference is, that here the *μαρτύριον*, the venerated spot, was situated right in the middle of the structure, rather than at some distance from it; also it was not a martyr's tomb but the *memoria apostolorum*, set up presumably in 258 to commemorate the transfer, either of relics or simply of the festival of Saint Peter and Saint Paul to this site [2]. Prior to the VII century, the structure was apparently known simply as *ad catacumbas* or as *memoria apostolorum* [3].

All four buildings can be safely dated during the years of Constantine's reign in the West, with a possible margin of a few years before or after. The structure at Tor Pignattara, since it appears to be slightly earlier than the mausoleum of Helena, has been assigned a date certainly prior to 330 and possibly before 320-325 [4]. The *basilica maior* on the Verano may date from the twenties or early thirties [5]. The *coemeterium Agnetis* seems to have been built, or possibly remodeled into a church, during the years of Constantina's widowhood and residence in Rome, 338-350. Its dedication may even have taken place after 354, since after that date the *martyrologium Hieronymianum* lists in addition to the original festivalof Saint Agnes, January 21, a second one on January 28 : hence, the first may refer to the celebration at her tomb, the second to the dedication of her church [6]. S. Sebastiano, on the other hand, since it does not occur in the Constantinian or for that matter in the later donation lists in the *Liber Pontificalis*, yet is undoubtedly of early IV century date, has been suspected to date from about 320 or possibly from prior to 313 [7].

Of equal importance to the early foundation dates of these buildings is the short life span of the majority of them. The structure at S. Agnese was no longer known to the VII century pilgrim guides; SS. Pietro and Marcellino at Tor Pignattara is mentioned last in the VIII century [8]. The *basilica maior* on the Verano survived until after 850, but during the VIII century

(1) P. STYGER, «Scavi a S. Sebastiano», *Römische Quartalschrift* 29 (1915), p. 73, fig. 1; F. TOLOTTI, *Memorie degli Apostoli in catacumbas* (*Collezione Amici delle Catacombe*), Vatican City 1953, fig. 2 after Styger.

(2) H. DELEHAYE, *Les origines du culte des martyrs*, Brussels 1933, p. 264 ff.; Th. KLAUSER, *Die römische Petrustradition...*, Cologne-Opladen 1956, p. 73 ff.; E. KIRSCHBAUM, *Die Gräber der Apostelfürsten*, Frankfurt-Main 1957, p. 199 ff.

(3) *LP* I, 212 : Damasus « ... *in catacumbas ubi iacuerunt corpora sanctorum apostolorum Petri et Pauli versibus exornavit* »; GREGORY THE GREAT, *Epistolae IV, ep. 30* : «(the bodies of Saints Peter and Paul) ... *in loco dicitur catacumbas collocata sunt* » (MIGNE, *P.L.* 77, col. 703).

(4) DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 74 ff.

(5) DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 84, lean towards a late date for the Verano structure. The development of the apse type which they postulate seems slight ground for this dating.

(6) DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 83. My interpretation of the IV and V century documents in *Corpus Basilicarum* I, p. 16 f., 34 f. as far as I referred them to the catacomb chapel at the tomb of Saint Agnes has obviously been rendered obsolete by the finds in the *coemeterium Agnetis*. The existence of a first catacomb chapel contemporaneous with the huge structure above ground remains nonetheless, very possible.

(7) Orally suggested by Enrico Josi. DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 82 seem to incline towards a Constantinian date.

(8) *LP* I, p. 500.

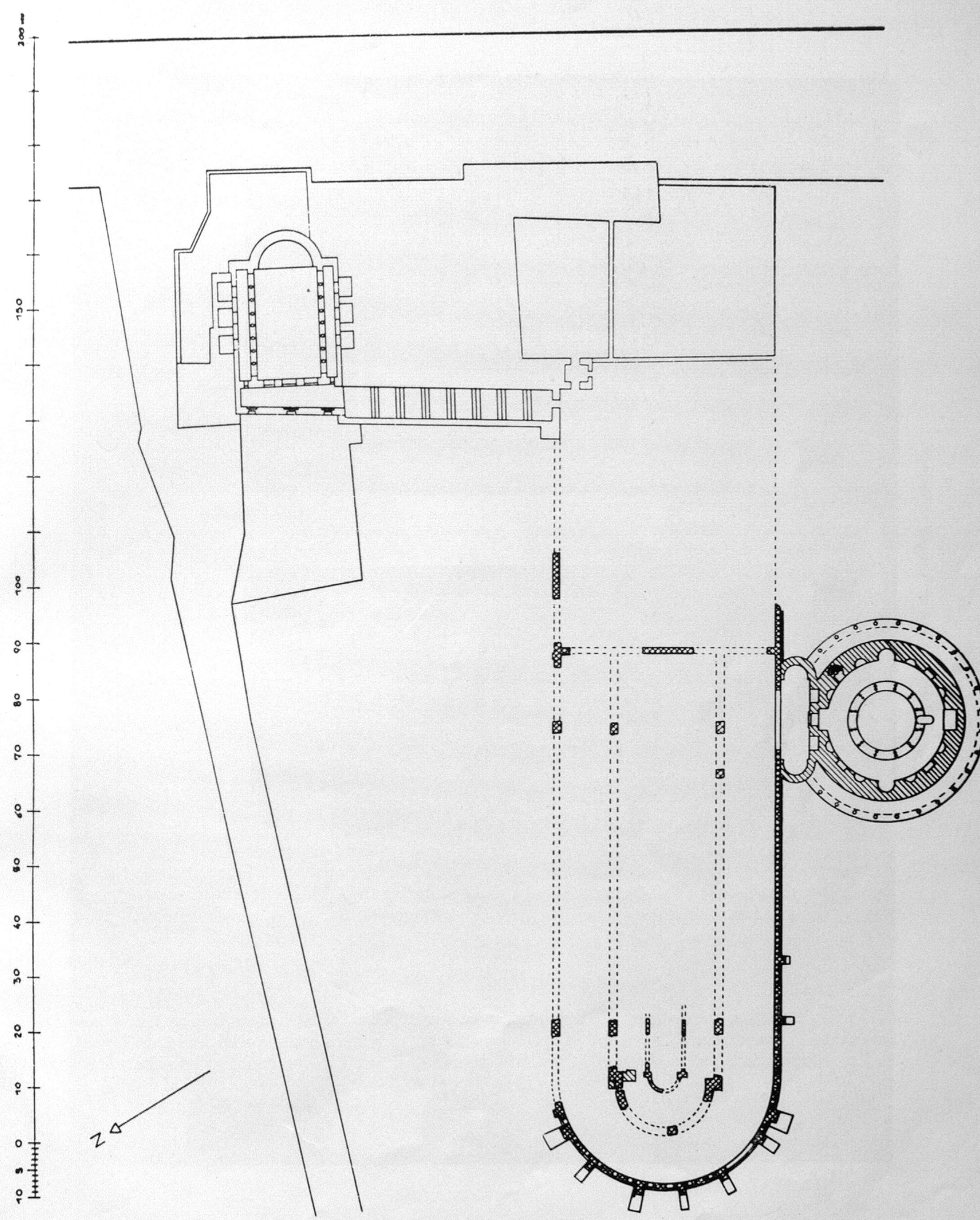


FIG. 6. — S. Agnese, f. l. m., *coemeterium Agnetis* (ca. 350) and *basilica ad corpus* (625-638). After Deichmann-Tschira, 1957.

its dedication had been changed to the Virgin, apparently because its original function and dedication as a second church of Saint Lawrence next to his tomb had become meaningless. Only the structure on the Via Appia has survived to this day; but again its original name as

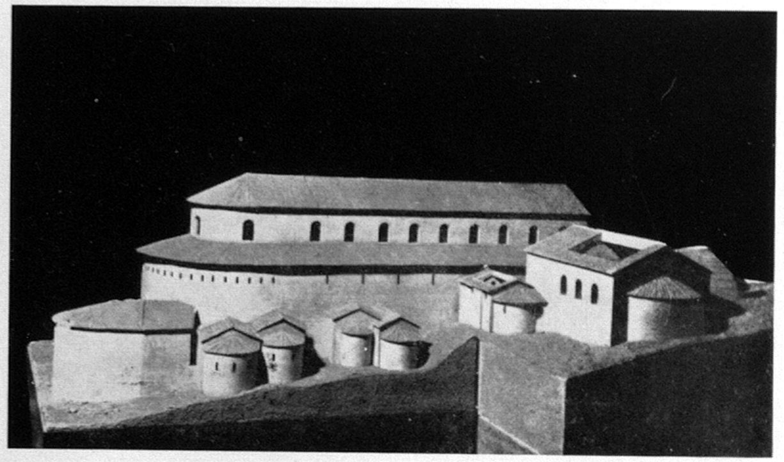


FIG. 7. — S. Sebastiano, reconstruction.
After G. Pacini, *La Basilica degli Apostoli*, Rome, 1951.

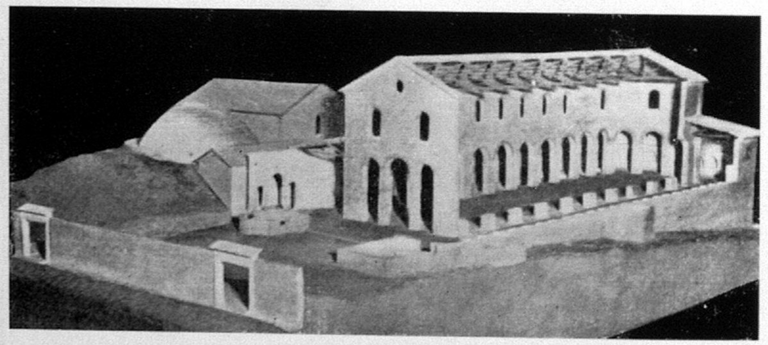


FIG. 8. — S. Sebastiano, reconstruction.
After G. Pacini, *La Basilica d gli Apostoli*, Rome, 1951.

early as the VII century gave way to that of Saint Sebastian [1]. Apparently, all four structures were either abandoned or had their dedications changed during the VII and VIII centuries; evidently they had lost their *raison d'être* and their original purpose was no longer understood.

III

What, then, was the function of these huge IV century structures, *extra moenia*, near the catacombs in the Roman Campagna? Beyond any doubt, they were ecclesiastical buildings and Mass was celebrated in them. If the Constantinian donation lists incorporated into the

(1) *LP* I, p. 508 and above p. 22, n. 3.



FIG. 9. — S. Lorenzo f. l. m., *basilica ad corpus*.

Liber Pontificalis can be trusted — and there is no reason to distrust them *a limine* — at least the structures at Tor Pignattara, at S. Agnese and on the Verano were provided with all the appurtenances needed for Mass. To the building at Tor Pignattara, the Emperor specifically gave a silver altar in addition to the altar erected in the adjoining mausoleum; he also donated to the basilica a complete set of altar vessels, two patens of gold, and two of silver, a huge golden chalice with his name engraved on it and a smaller one, five chalices of silver for the celebrants and twenty for communion (*? pro servitio*) and four pitchers (*amae*). For the Verano basilica and for that at S. Agnese, no altars are specifically mentioned; but both buildings received sets of altar vessels, patens, chalices both for celebrants and for communion, and pitchers for the Mass. At S. Agnese, even a baptismal font seems to have existed. To be sure, the listing among the gifts attributed by the *Liber Pontificalis* to Constantine of a lamp « *supra fontem* » may be doubtful. But by the early V century, when Pope Boniface I celebrated the Easter baptism « *in basilica beatae martyris Agnae* », a baptistry must have existed, though certainly it was not at any time identical with the mausoleum of Constantina-Constantia.

Yet, the four structures were not ordinary churches such as those *intra moenia* designed to serve the religious assemblies of the faithful on Sundays or on the great feast days. Indeed, the present position is that broadly speaking, they must be considered as martyria, with the understanding that the center of veneration, the μαρτύριον proper as a rule lies outside the structure. Indeed, the tomb of the martyr, be it Saint Lawrence, Saint Agnes, or Saints Peter and Marcellinus, or the sarcophagus of the founder, whether Helena or Constantina, rise outside the building in a catacomb or an adjoining mausoleum. In the structure *ad catacumbas*, the III century shrine of the apostles was buried below the floor of the new building and remained inaccessible. This separation of the assembly building from the center of veneration is viewed as occurring not infrequently in IV century martyria, beginning with the buildings on Golgotha. Given the lack of space around the μαρτύριον inside the catacomb or the Imperial mausoleum, so the reasoning continues, the memorial services at the anniversary of the martyr or, for that matter, the founder, would have taken place in the huge building; hence, they would have contained the altar for celebrating Mass and they would be the repositories of the altar vessels and communion chalices listed in the *Liber Pontificalis*. No altar would have risen over the tomb of the martyr in the catacomb, at least not until the later V century. This seems to be roughly the position prevailing at this point [1].

In part, no doubt, the position is correct. But it seems to me that it should be modified on several counts. A passage in the life of Melania the Younger elucidates the situation as it existed in the last years of the IV century at S. Lorenzo [2]. The events fall some time between 397 and 400, or possibly in 402. Melania was pregnant, but wanted to attend the feast of Saint Lawrence, *in sancti martyris basilica* on the vigil of his *dies natalis* and spend the night in prayer. Forbidden by her parents to do so, she passed the night in devotion in her house chapel, but went next morning with her mother « *ad martyrium beati Laurentii* ». When she returned

(1) DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 92 ff.

(2) *Vita S. Melaniae Junioris*, ed. C. SMEDT, *Analecta Bollandiana* VIII (1889), p. 16 ff., esp. p. 23 f.; *S. Melaniae Junioris Acta Graeca, ibid.* XXII (1903), p. 5 ff. esp. p. 10 f.; see also A. D'ALÈS, *Les deux vies de sainte Mélanie la Jeune, ibid.* XXV (1906), 401 ff. The Greek text, much shorter than the Latin version, omits the reference to the basilica.

I am greatly indebted to Enrico Josi for calling my attention to the passage to which he had alluded in passing in *Roma Nobilis* (ed. I. Cecchetti, Rome 1952, p .361), a publication which had escaped my attention. He dates the event described in the *Vita Melaniae* 402, rather than 397-400.

home, labor started and she nearly died. Thereupon, her husband, Pinianus, rushed to Saint Lawrence « *ad sanctum martyrem* » — this being the customary term for the martyr's grave — and *prosternens se sub altare*, in proskynesis below the altar, implored God to save her life. In short, the huge structure on the Verano is clearly distinguished from the *martyrium* where apparently prayers offered to the martyr are of greater efficacy, since obviously his tomb is enclosed within the *martyrium*. An altar rises in the *martyrium*, and since Pinianus prostrated himself *ad sanctum martyrem* below the altar, this latter rose, presumably, over the martyr's grave. The date of this altar remains uncertain; it could have been set up by Damasus, 368-384, who decorated an altar of Saint Lawrence, either in the basilica or at his tomb, but it might as well have gone back as far as Constantine [1]. Moreover, the passage suggests that the vigil and night-long prayers preceding the feast of the martyr took place in the basilica. The *martyrium* and his tomb, on the other hand, were apparently visited on his feast day proper, August 10. To be sure, if an altar rose over the tomb of Saint Lawrence in his *martyrium* in the catacomb, another altar might well have stood in the basilica, just as in the group of buildings at Tor Pignattara where the basilica as well as the mausoleum of the empress dowager each sheltered an altar. But neither at the Verano nor at S. Agnese can the existence of an altar in the basilica proper be proven so far.

Indeed, it is strange that prior to the V century and even later, none of the four structures *extra moenia* seem to have been quite on a par with regular church buildings, either juridically or in the eyes of the contemporaries. Despite their huge size and their undeniable popularity, no permanent clergy was assigned to them, but like any catacomb they were supervised and serviced by the staff of one of the city churches. Occasionally, to be sure, one or the other was put to uses ordinarily reserved for parish churches or for the bishop's cathedral in the Lateran. But this occurred only under exceptional circumstances, and indeed, such illicit transgressions are always remarked upon by the contemporary sources. The people of Rome, opposed to Pope Damasus, in 366 held religious meetings without benefit of clergy « *stationes per coemeteria martyrum sine clericis celebrabant...* ». When congregating « ... *ad sanctum Agnem...* », apparently in the huge structure near S. Costanza, they were massacred by a mob of the papal faction [2]. The irregularity of celebrating a « statio », that is, keeping a solemn fast interlarded with hymns and scriptural readings in the absence of the clergy is apparent from the overtones of the report. Or else the *Liber Pontificalis* reports that Pope Liberius, prevented from entering the city, « *habitavit in cymiterio sanctae Agnae* » [3]. *Cymeterium* in this context can mean only a sizeable building above ground, presumably again the large structure; thus one would like to interpret the term « habitavit » as meaning « to reside », « to use as a cathedral ». Late as they are, the *Gesta Liberii* of about 500 probably reflect a good tradition with the correct overtones of irregularity when reporting that Liberius baptized at Easter « *sicut consuetudo in eodem coemeterio* » [4]. The same overtones pervade the *Liber*

(1) DEICHMANN (Deichmann-Tschira, 1957, p. 92 ff.) is inclined to think that « the true altar tomb was known to the first half of the V century only in exceptional cases ». (*Ibid.*, p. 105). Regarding the situation at S. Lorenzo he wonders whether the tomb of the martyr was not isolated from the rock of the catacomb only by Sixtus III (432-440) or perhaps by Damasus, rather than by Constantine (*ibid.*, p. 95). I myself used to have doubts regarding the authenticity of the passage in which the *Liber Pontificalis* describes the building activity of the emperor in the catacomb of S. Lorenzo (see DEICHMANN, *ibid.*, p. 95, n. 19). But these doubts have been removed through the more recent excavations.

(2) *Epistolae Imperatorum pontificum...*, ed. O. Guenther (*CSLE* 3), Vienna 1895, p. 4.

(3) *LP* I, 207.

(4) MIGNE, *P. L.* 8, col. 1392.

Pontificalis when it reports how the schismatic Pope Boniface I (418-422) « *celebravit baptismum Paschae in basilica beatae martyris Agnae...*[1] », and how he resided « *habitavit... in coemeterio sanctae Felicitatis...* »[2], or when it refers, much later, to John III (561-574) who « *retinuit se in cymiterio... Tiburtii et Valeriani* (should this be emended to Marcellini?) *et habitavit illic multum temporis ut etiam episcopos ibidem consecraret...* »[3].

The sources call these structures *extra moenia* either *basilicae* or *coemeteria*. The term basilica is colorless; it simply means assembly hall. Within this broad generic concept it has no specific significance, neither functionally nor structurally. *Coemeterium*, on the contrary, is functionally a specific term, meaning graveyard and nothing else : a graveyard underground, that is a catacomb, or a graveyard under the open sky. Why not, then, a covered graveyard? Indeed, all the structures in question were densely paved with tombs : S. Sebastiano, as demonstrated by the excavations of 1915; the Verano basilica, as shown by the soundings in 1957; the structure at Tor Pignattara as evidenced by the findings in 1956; S. Agnese, as witnessed by a small sounding in the early XIX century. In all, mausolea were built against the outer walls. All goes to indicate, then, that the structures were neither churches in the ordinary sense, nor simply *martyria*. They were, in our opinion, as much as anything, huge covered burial grounds, *coemeteria subteglata*, *coemeteria cooperta*. But they were more than just that.

Smaller covered *coemeteria* likewise existed in Rome and its vicinity. The *coemeterium* built near Velletri by one Faltonia Hilaritas and given to the local congregation « ... *coemeterium a solo sua pecunia fecit et hunc religioni donavit...* »[4] may have been small; but apparently it was a covered burial place, perhaps originally private, but then donated for public use. Of greater interest is an epitaph noted first in the XVI century in the pavement of S. Paolo f. l. m. and now in the Lateran collections[5]. On the basis of its lettering and spelling, it used to be attributed to the VII century; present opinion seems to lean towards an earlier, possibly V century date[6]. In any event, the arrangements described are so characteristic of the martyr cult of Constantinian and post-Constantinian times, that the text cannot possibly date after 430. The titular of the epitaph, Eusebius, had repaired the entire cemetery including the columns in the *porticus* « ... *cymiteriu(m) totu(m) et columnas in porticos...* », the paintings and the roof with tiles, laths, nails, and wood-work « ... *(tec)tu cum tegulas et tabl(inas) et acutos et materi(ata)...* », the marble bath with low benches and the window panes in the clerestory « ... *(fenes)tras speclara item in s(up)eriora...* » and the fenced-in cloister « *pal(atiu) clostra...* ». The text has been taken to refer to an area *sub divo*, a *basilica discoperta*, surrounded by colonnaded porticoes[7]. But *porticus* in early Christian Latin means aisles as well as porticoes, and the singular *tectum* seems to fit a basilica or a small three-aisled hall as

(1) *LP* I, 227.
(2) *Ibid.*
(3) *LP* I, 365.
(4) *Not. Scavi.* 1922, p. 250; E. DIEHL, *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*, Berlin 1924 ff. (henceforth quoted as *ILCV*), no. 3681 A.
(5) First published by A. BOSIO, *Roma sotteranea* (ed. 1650), p. 201; for the latest edition of the text, complemented and emended, see A. SILVAGNI, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae* n.s. II, p. 138, no. 4794, pl. XXXIII, 5 *a*.
(6) Both Father Antonio Ferrua, S. J., and Professor Josi in front of the original pronounced themselves in favor of a V century date for the lettering.
(7) R. EGGER in E. DYGGVE and R. EGGER, *Der altchristliche Friedhof Marusinac* (*Forschungen in Salona* III), Vienna 1939, p. 118.

well as the quadriporticus of an open area with its four roofs. Likewise, the reference to upper windows evokes the clerestory of a basilica rather than a small bath building. Hence, the structure may as well have been a covered *coemeterium*. Be this as it may, the heirs of Eusebius later built the entrance to the martyrs from the public road « *introitu(m) at martyres (qu)od est in publicu...* », the round *mensae* of the martyrs « *mesas at martyres rota(s)* » and the dining room (or perhaps the dining couch) for the banquet « ... *at con(vivi)a cubiculu(m)...* ». In short, the *coemeterium*, whether roofed or *sub divo*, was accompanied by a funeral banquet room with round *mensae* and this *cubiculum ad martyres* had a separate entrance. The situation, *mutatis mutandis* compares with that at S. Lorenzo or S. Agnese where the huge *coemeterium* is distinct from the *martyrium*, the site *ad martyrem* down in the catacomb.

The covered *coemeteria* of Rome should, it seems to me, be distinguished from the cemeterial basilicas so frequent in the early Christian world from the latter IV through the VI centuries. « Cemeterial basilicas » should be defined correctly as *basilicae ad corpus*. They are built over the tomb of a martyr and indeed the previous existence of the tomb on the site is the *raison d'être* for their construction. The specific situation matters little. The tomb may lie in a catacomb and thus enforce the building of a church sunk down into the hill, as is the case when in the VI and VII centuries, *basilicae ad corpus* were set up in the Roman catacombs over the tombs of the martyrs, sometimes remodeled from smaller *martyria*, to use the terminology of the *Vita Melaniae* : S. Ermete in Bassilla, S. Generosa, and S. Ippolito represent the latter case; S. Petronilla in Domitilla, and the basilicas with galleries at S. Lorenzo (fig. 9) and S. Agnese are large *basilicae ad corpus* enclosing the martyr's grave at the level of a catacomb gallery[1]. Or else the tomb of the martyr may have been situated originally on a graveyard under the open sky and was later enclosed within a *basilica ad corpus*. In this case, the Christian or pagan tombs and mausolea of the pre-existing cemetery on the site to be occupied by the new structure were razed. Only the grave (or the *memoria*) of the martyr, sometimes together with its sheltering apse, was singled out to become the focal point towards which the new *basilica ad corpus* was oriented. Set aside from the nave and aisles, it was sheltered by a structure of its own, frequently the apse of the new building.

Such *basilicae ad corpus* above ground are numerous all over the Christian world, in Spain, in North Africa, in Dalmatia, at Rome, and presumably, all over the East. In architectural type they vary. In Rome, both the Constantinian basilica of St. Peter and the late IV century structure of St. Paul outside the Walls evolve a special type; the shrine of the saint is enclosed in a transept, a transverse structure joined to the apse and set apart from the nave and aisles which were reserved for the congregation[2]. In Salona, the basilica at Manastirine, dated about 400, takes up this « Roman » type; but other *basilicae ad corpus* in the same city, such as the Basilica of the Five Martyrs at Kapljuč of the late IV century, the south basilica of the Anastasius complex at Marusinač, *circa* 426 (fig. 10), and presumably the basilicas at the South and East cemetery, adopt the plan of an ordinary basilica *intra moenia*, with nave, aisles and apse, the latter housing the martyr's grave[3]. The type of the regular basilica was replaced

(1) S. Ermete : *Corpus Basilicarum* I, pp.196 ff.; S. Generosa : G. B. DE ROSSI, *Roma sotteranea* III, pp. 651 ff.; S. Ippolito : P. STYGER, *Römische Märtyrergrüfte*, Berlin 1935, pp. 185 ff.; S. Petronilla : O. MARUCCHI *Monumenti del Cimitero di Domitilla* (*Roma sotteranea*, n. s. I, 1), Rome 1914; S. Lorenzo : *Corpus Basilicarum* II, pp. 44 ff.; S. Agnese : *ibid.* I, pp. 14 ff.
(2) J. B. WARD PERKINS and J. TOYNBEE, *The Shrine of Saint Peter*, London 1956, esp. pp. 200 ff.
(3) Kapljuč : J. BRODSTED and E. DYGGVE, *Recherches à Salone* I, Copenhagen 1928, pp. 36 ff.; Manastirine : *Forschungen in Salona* II, pp. 18 ff.; Manastirine : *ibid.* III, pp. 14 ff.

only occasionally, as in the North building of the Anastasius complex, by an area terminating in the apse with the martyr's grave and surrounded by colonnaded porticoes, a basilica discoperta [1].

Architecturally, then, because they shelter the Martyr's shrine inside the building, the *basilicae ad corpus*, whether in Rome or Salona, are fundamentally different from the *coemeteria* of Constantinian Rome where the *martyrium* lies, as a rule, outside in the catacomb.

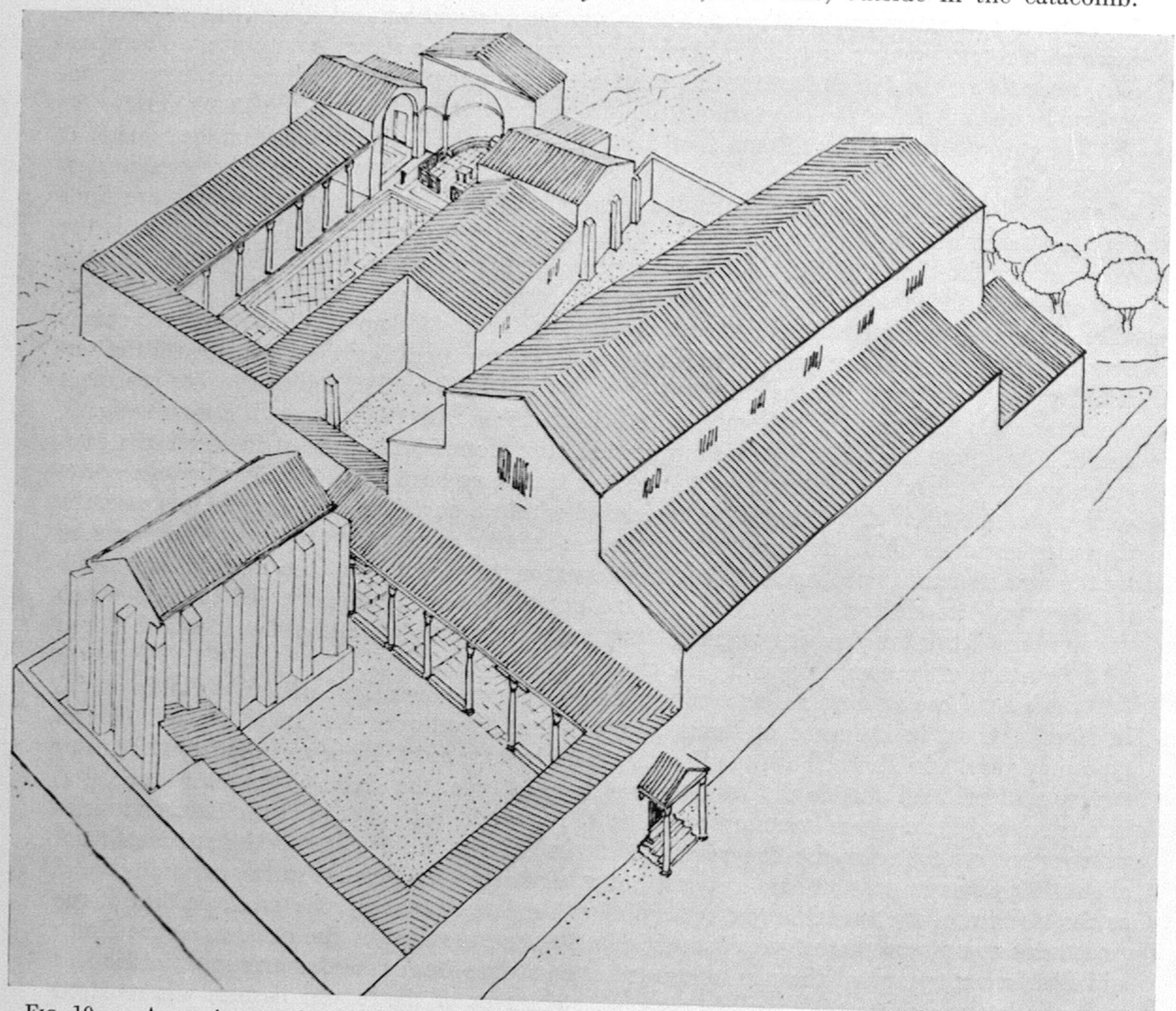


FIG. 10. — Anastasius complex, Salona = Marusiuač, reconstruction. After E. Dyggve, *Forschungen in Salona*, III.

They are equally different in function and in origin. They rise on cemeteries, be they *sub divo* graveyards or catacombs, but they are not cemeteries, primarily. Their focal point and *raison d'être* is the martyr's grave. When at a later point ordinary graves were scooped into

(1) Summaries in E. DYGGVE, *History of Salonitan Christianity*, Oslo 1951.

their floors, it was an *ex post facto* development. They are regular *martyria*, martyrs' shrines, very different both in function and type from the covered *coemeteria* of Constantinian times in Rome whose primary function is to serve as a graveyard.

North Africa like Rome, in contrast to Dalmatia, seems to have known both *basilicae ad corpus* and covered *coemeteria*. The church of S. Salsa at Tipasa rises on a pre-existing cemetery [1]. From among its graves, that of the saint was isolated and turned into the focal point both of the IV century church and its mid-V century enlargement. While burials on the surrounding cemetery were numerous through the IV and V centuries, inside the basilica they became frequent only after the early VI century [2]. Similarly, at Carthage, the basilica of St. Cyprian was focused, probably in the V century, on what was presumably a *memoria* of the martyr isolated from among the tombs of an older cemetery [3]. Again, burials inside the church were rare while both the surrounding cemetery and the atrium of the church were paved with graves. But it seems that in Africa the *basilicae ad corpus* developed at an early point into covered cemeteries; the tomb of the martyr attracted burials of ordinary mortals. The two successive buildings at Uppenna (Henchir Chigarnia) illustrate this situation : numerous graves are arranged throughout the nave and aisles, while the martyrium of the martyrs occupies a small enclosure opposite the apse [4]. (At a still later point in churches erected on cemeteries, a reliquary casket took the place of the martyr's tomb while nave and aisles were filled with ordinary graves [5].) On the other hand, North Africa did have covered *coemeteria*. The large basilica at Tabarka [6] was filled with graves, while mausolea flanked its outer walls, but so far no trace of a martyr's tomb has been established. (In Spain, always closely related to North Africa, a similar structure has come to light at Vega del Mar [7].) Finally, the chapel of Bishop Alexander at Tipasa is clearly a *coemeterium coopertum*, including numerous graves and at least one *mensa* for funeral banquets [8].

Indeed, the true character of these roofed cemeteries, whether in North Africa or in Rome, can be understood only against the background of the funerary ritual which was alive around the graves both of ordinary mortals and of martyrs in the IV and into the V century. If not its main focus, an essential part of this ritual was the funeral banquet carried over from pagan times. On given days during the first year of mourning, afterwards on the anniversary of the death, the *dies natalis*, the family and friends of an ordinary mortal would assemble for a funeral banquet, just as their pagan ancestors had done and as their pagan contemporaries did. The character of these Christian *refrigeria* is known both from inscriptions and from early Christian writings. It has been described in recent time so frequently that a brief summary should suffice here [9]. The mourners would recline around a *mensa*, a sigma-shaped round

(1) S. GSELL, Tipasa, *Mél. Ec. Franç.* 14 (1894) 291 ff.; IDEM, *Monuments antiques de l'Algérie*, Paris 1901, II, 323 ff.; E. ALBERTINI, *L'Archéologie chrétienne en Algérie*, in *Atti III Congresso internazionale di Archeologia Cristiana*, Rome 1934, pp. 411 ff., esp. 420 f.

(2) GSELL, *op. cit.* 1894, p. 385 ff.

(3) J. VAULTRIN, «Les basiliques chrétiennes de Carthage», *Revue africaine* 73 (1932), 188 ff., esp. 279 ff.

(4) M. ROBIN, «Note sur la basilique byzantine d'Uppena», *Bull. arch.* 1905, p. 368 ff.

(5) A. BERTHIER, *Les vestiges du Christianisme dans la Numidie centrale*, Algiers [1942], p. 193 ff. and *passim.*

(6) BENET, «Les fouilles de Tabarka», *Bull. arch.* 1905, pp. 378 ff.; P. GAUCKLER, «Mosaïques tombales d'une Chapelle de Martyrs», *Monuments Piot* XIII (1907), pp. 175 ff.

(7) JUNYENT, *Atti III Congresso internazionale di Archeologia Cristiana*, pp. 258 ff.

(8) *Bull. Com.* 1892, 466 ff.; GSELL, *Monuments antiques de l'Algérie* II, pp. 333 ff. *Bull. Com.* 1938, 40, pp. 422 ff.

(9) F. VAN DER MEER, *Augustinus als Seelsorger*, Cologne 1953, pp. 487 ff. with reference to the sources and the older bibliography.

or rectangular stone table, built over the tomb or more frequently near it [1]. If placed over the tomb, the plaque was occasionally pierced by holes for pouring libations; at times, especially in North Africa, it bore scooped into it the reproduction of plates and dishes [2]. Wine, bread, oil, and possibly other foods were placed on the grave or on a small round table nearby [3], while the survivors, assembled around the main table, would feast to their hearts' desire and recount the deeds and the virtues of the beloved one, as at any good wake — Tyrolian, Irish, or Jewish. The epitaph of one Aelia Secundula has been quoted more than once : she died in 299 and her children « set a stone mensa over her grave where foods, goblets, and *couverts* were laid, late in the evening (*scil.* at the vigil of her *dies natalis*) while we swapped tales about our good mother and sang her praise... » [4].

The date of the first observances of Mass and communion at these private celebrations is not quite clear [5]. On the other hand, solemn mass at the tomb of a martyr was said on his *dies natalis* as early as the II century [6]. The *Oratio ad sanctorum coetum* whether or not pronounced by Constantine, leaves no doubt; hymns were sung, psalms and praise to the Lord recited, mass was said «... and often a modest meal is prepared for the poor and the wretched [7] ». In Rome and in Africa, certainly in the late IV century, this modest meal was a huge feast on the vigil of the *dies natalis,* different from a private funeral banquet only in the far greater number of the participants. Quite naturally, the banquets became noisy, the mobs got out of hand, and rowdiness was rampant. The often quoted attacks of Saint Augustine against such abuses [8] render a vivid picture of the goings-on — drunkenness, brawls, gobbling, bawdy songs, dancing — at the *mensae* of the martyrs in North Africa. But the situation by 400 was no different in Rome. Augustine himself, in some embarrassment had to admit the « daily tippling » (*cotidianae vinulentiae*) going on inside S. Peter's in Rome [9] another structure outside the walls, needless to say, enclosing a martyr's shrine, and by then, filled with graves and flanked by rows of mausolea. A famous letter of Paulinus of Nola describes a funeral banquet, given in 397 in the atrium and in the nave and aisles of St. Peter's for all the poor of Rome, though in memory not of the martyr, but of an ordinary mortal, Pammachius' wife, Paula [10]. Banquets in honor of the martyr were customary at the same time at Nola-Cimitile in Campania [11].

Funeral banquets in memory both of martyrs and of ordinary mortals originally seem to have been customary all over the Christian world, and they survived for a long time. Saint Ambrose in Milan had set out to abolish the feasts at least at the graves of the martyrs [1]. A characteristic incident has often been quoted : in 384, Monica, Augustine's mother, when about to take an offering of wine, cakes, and bread to the tombs of some martyrs in Milan, was told by the doorkeeper of the bishop's having forbidden such practices [2]. But the opposition progressed slowly and many churchmen closed an eye, as did Paulinus of Nola, when, in 402, commenting on the noisy feasts in honor of the local martyr S. Felix [3]. Augustine, in North Africa, was able to forbid banquets at the *mensae* of the martyrs in 395, at least in his bishopric and to replace them by the celebration of the Eucharist alone [4]. But the fight was hard. Time and again he stressed, as he once put it, that the *mensa* of Cyprian was neither a place where the martyr had feasted nor was it a place to feast with the martyr (as presumably had been the case formerly), but to say Mass « ... *non in qua pascat sive pascatur* », but « ... *in qua sacrificium Deo offeratur...* [5] ». Throughout the greater part of Italy and in most countries across the sea, too, according to him, banquets at the martyrs' graves were gradually being eliminated [6]. Indeed, after the beginning of the V century, apparently few traces of feasting at the graves of martyrs were left in Rome.

On the other hand, private banquets in memory of ordinary mortals continued for some time undisturbed. Augustine himself, while opposing them, was indulgent [7]. In his old age, in 412, he only pointed out that at least « the better Christians » had abandoned the custom [8]. In Nola, the custom apparently continued. Since the tombs of ordinary mortals, however, were located near the graves of the martyrs, such private banquets continued to take place near the martyrs, though not specifically in their honor. But simple minds could hardly be expected to draw a clear line of distinction.

In the long run, the Church succeeded in stamping out two different elements of the ritual for ordinary mortals and martyrs respectively. The feasts at the tombs of the martyrs disappeared, but their *mensae* over or near their graves survived transformed into altars. On the other hand the *mensae* have disappeared from the tombs of ordinary mortals, but the feasts have continued to this day, including at times even the feeding of the defunct : in Serbia where still some forty years ago, the priest poured a glass of wine into the tomb [9]; in Greece where on All Souls, a dish of wheat is placed on the grave; among the Polish gypsies who on that day bury a ham and pour *raki* on the cemetery [10]; at Naples where a picnic is held over the tomb; and of course, in any wake.

The relationship between the martyr's tomb, a burial ground for the faithful, and the celebration of funeral banquets both in honor of the martyr and of ordinary mortals seems to be the source of the huge covered structures outside the walls of Rome. Had it been merely a question of gaining room for the burials, the mere enlargement of a cemetary *sub divo* would have sufficed where such cemeteries were customary, as they were in by far the largest part of

(1) Summary of the evidence with special regard to Salona, E. DYGGVE, *History of Salonitan Christianity,* Oslo 1951, pp. 106 ff. For the monumental evidence in Spain, see J. SERRA VILLARO, *Excavaciones en la necrópolis de Tarragona* (*Junta Superior de Excavaciones y antiguidades,* 104, 1928), Madrid 1929. E. JUNYENT, *I monumenti cristiani di Spagna, Atti III Congresso . . .,* Rome 1934, pp. 255 ff., esp. p. 271; for North Africa, see E. ALBERTINI, *op. cit.,* pp. 421 ff.

(2) GSELL, *Les monuments antiques de l'Algérie* II, p. 48; CABROL-LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie et de liturgie chrétienne* XI, 1, col. 113 f. s. v. *mensa,* both with reference to bibliography.

(3) A. M. SCHNEIDER, *Mensa oleorum,* in *R. Qu. Schr.* 35 (1927), 287 ff.

(4) E. DIEHL, *ILCV,* no. 1570; see also VAN DER MEER, *op. cit.,* pp. 517, 665.

(5) J. A. JUNGMANN, *Missarum Solemnia,* Freiburg 1952. I, 286, refers to the V or VI century.

(6) H. DELEHAYE, *Le culte des martyrs,* Brussels 1933, p. 34, 41.

(7) MIGNE, *P. G.* 20, col. 1272; see also DELEHAYE, *op. cit.,* p. 42.

(8) *Ep.* 22 and 29; *Sermones* 252, 310, 311; see also VAN DER MEER, *op. cit.,* pp. 532 ff., 674 (notes).

(9) AUGUSTINUS, *Ep.* 29, *loc. cit.*

(10) PAULINUS OF NOLA, *Ep.* XIII, 11-13 (*PL* 61, col. 213 ff.).

(11) ID., *poema* XXVII (*PL* 61, col. 660 f.).

(1) AMBROSIUS, *De Helia et ieiunio,* cap. 17 (*PL* 14, col. 754).

(2) AUGUSTINUS, *Confessionum libri XIII,* lib. VI, cap. 2 (*PL* 32, col. 719 f.).

(3) See p. 32, note 11, and VAN DER MEER, *op. cit.,* pp. 528, 667.

(4) AUGUSTINUS, *Sermo* 310, cap. 2 (*PL* 33, col. 1413) and *Ep.* 29 (*ibid.* 33, col. 114 ff.); see the vivid presentation of the situation by VAN DER MEER, *op. cit.,* p. 536 ff.

(5) AUGUSTINE, *Sermo* 310. 2 (*PL* 33, col. 1413).

(6) IDEM, *Ep.* 22 (*ibid.* 33, col. 91).

(7) VAN DER MEER, *op. cit.,* p. 540 ff.

(8) AUGUSTINUS, *De civitate Dei* VIII, 27 (*PL* 41, col. 255).

(9) F. J. DOELGER, *Ichthys* II, Münster, Westf. 1922, p. 571.

(10) *New York Times,* April 12, 1959.

the Christian world. But the funeral banquets would require a covered space. Hence, in North Africa, the *martyrium*, the building which enclosed the martyr's tomb as well as the graves of such faithful as could acquire a spot in the coveted vicinity of his *mensa*, became both burial ground and banquet hall. Where, as in Rome, catacombs were the favorite, though not the only burial places, the need for huge structures for both burial and banquet was felt even more strongly. Burial in the catacombs, because of the labor involved, was costly and the space insufficient, as the number of faithful rapidly increased during the IV century. Funeral banquets inside the catacomb, still possible for small family gatherings, became entirely impossible at the feast of the martyr.

For the huge crowds gathered on the vigil of the festivals of one of the great saints — be it Cyprian in North Africa, Peter, Lawrence, or Agnes in Rome — to be regaled with food, drink, and presumably a eulogy of the martyr, a huge building would have been required. In Carthage, one such structure was known simply as the *basilica tricliarum* [1]. At St. Peter's, the shrine was enclosed within the structure, albeit within the transept, the martyrium part proper; thus the feasting would have been relegated to the nave and aisles and the atrium [2]. Where the saint rested outside, as at S. Lorenzo, at S. Agnese, or at Tor Pignattara, it would take place in the huge structure, the *basilica*, the *coemeterium*. The tomb in the catacomb where space was limited would hardly have been involved in these festivities of the vigil. It became the center of attention presumably of a smaller crowd of serious worshippers on the feast day proper. One understands why her parents prevented Melania when she was pregnant, from attending the big *kermesse* in « *basilica beati Laurentii* » on the vigil, but did not interfere with her going next day to his *martyrium* in the catacomb, where the crowd was apparently more orderly; or why, for that matter, Jerome warned Laeta not to let her young daughter from her side « even an inch » during vigils and night-long prayers « *vigiliarum dies et sollemnes pernoctationes sic... celebret ut ne transversum quidem unguem a matre discedat...* [3] », obviously in the crowded *coemeteria*.

The large structures with ambulatories *extra moenia* in Rome, at S. Lorenzo, at S. Agnese, S. Sebastiano, Tor Pignattara, served, in my opinion, these very functions. They rose near a martyr's tomb or a venerated spot. They were huge covered burial grounds, and they seem to have served as funerary banquet halls. Indeed, in the ruins of the Verano building, numerous sherds have been dug up, fragments of *amphorae*, drinking bowls, dishes. Some were fire-charred at the bottom; they may have belonged to cooking pots. Finally, all the buildings, from what we know, were provided with altar vessels for celebrating Mass and distributing communion to the faithful. They were, in short *coemeteria-basilicae* — not cemeterial basilicas — with the connotation of funeral banquet halls. Jointly with the tomb of the martyr in the catacomb, and with the mausolea built against their flanks, they form the sanctuary precinct of the martyr.

When the floors of the *coemeteria-basilicas* were all covered with graves, leaving no space, and when at the same time the custom of funeral banquets fell into disuse and was frowned upon, the structures, in the course of the late V and VI centuries, lost their *raison d'être*. Their original function was forgotten, even more so since *basilicae ad corpus*, beginning with the

(1) F. VAN DER MEER, *op. cit.*, p. 530; see also *PL* 38, col. 364, note *c*.
(2) PAULINUS, *Ep.* XIII (*PL* 61, col. 213 ff.).
(3) JEROME, *Ep.* 10 (*Select Letters of St. Jerome*, ed. F. A. Wright, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. and London 1954, p. 358).

late VI century, began to rise alongside them over the graves of the martyrs. Hence the *coemeteria* were abandoned, as was the *coemeterium Agnetis* in the course of the VI century. Or else, the local guides re-interpreted them as housing the tombs of innumerable martyrs, real or fictitious, as happened in the *basilica maior* at S. Lorenzo. Finally, as far as they survived into the VII century and beyond, they were rededicated; the *basilica apostolorum* became S. Sebastiano, the *basilica maior* at S. Lorenzo, the church of the Virgin.

V

This leads back to the epitaphs found on the Verano site, in which Lucillus Pelio and Flavius Eurialus claim the ownership of tombs « ... *in basilica maiore... in mesu et situ presbiteriu...* » and « ... *ad mesa beati Laurenti descindentibus in cripta...* ». But what does the term *mensa* mean in this context ?

Conventionally, *mensa* has been accepted to mean altar. Hence both inscriptions as a rule have been interpreted as referring to graves near the altar of S. Lawrence. On the other hand, this altar is known to have risen over his tomb in the catacomb; prayers were offered « at the tomb below the altar [1] ». In consequence, both Flavius Eurialus and Lucillus Pelio were assumed to have also been buried in the catacomb, the *μαρτύριον*, or on a stair leading to it.

But the accepted equation *mensa* = altar is an oversimplification. In Early Christian parlance, the altar on which Mass was celebrated is termed *mensa* far less frequently than is generally thought. The customary IV century term in the Latin West is *altare*. In evidence of this Braun has collected passages from patristic writings [2] and supplementary material is easily found. Thus the IV century donation lists incorporated into the *Liber Pontificalis* use *altare* whenever clearly referring to an altar, whether or not erected over the tomb of a martyr [3]; so does Damasus (366-384) in his epigrams [4]; so does, finally, the author of the *Vita Melaniae junioris* [5]. To be sure, *mensa*, at least in the writings of the fathers, does occur with the meaning altar. But it occurs less frequently and, in contrast to the East where *τράπεζα* is the customary term for an altar [6], in the West, it may, but it need not mean altar. It takes on this meaning only late in the IV century and slowly [7] and often elucidates it by an adjective, such as *mensa dominica*, *venerabilis*, or by the explanatory *mensa Dei* [8]. If unaccompanied by such an epithet, *mensa* in epitaphs and other inscriptions is rarely employed so as to demand the interpretation altar; in practically all cases, it either clearly means a funeral banquet table set up over or near the tomb of a martyr or of an ordinary mortal, or else lends itself to an interpretation as such [9]. The IV century was apparently a time of

(1) *Vita Melaniae junioris, op. cit.*; see above text and note 24.
(2) J. BRAUN, *Der christliche Altar*, Munich 1924, I, pp. 27 ff.
(3) *LP, passim*, and index, III, pp. 192, 214.
(4) A. FERRUA, *Epigrammata Damasiana* (*Sussidi allo studio delle antichità cristiane*, 2), Vatican City 1942, *passim* and index, pp. 265 ff.
(5) See above, note 73.
(6) BRAUN, *op. cit.*, p. 25.
(7) I am quoting from a letter by Father Anselm Strittmater, O.S.B., to whom I am greatly indebted for much good advice.
(8) BRAUN, *op. cit.*, p. 29.
(9) E. DIEHL, *ILCV, passim.*

transition during which the funeral banquet table of the martyr was slowly replaced by the altar, while concomitantly the term *mensa* absorbed the meaning of *altare*.

In the epitaph of Flavius Eurialus, then, *mensa* might refer to the altar over his tomb down in the catacomb, as the consensus of opinion so far has it. But this is not necessarily the case. On the other hand, the grave of Lucillus Pelio cannot have been near the tomb of St. Lawrence in the catacomb, nor can the *mensa* mentioned in its text be synonymous with the altar over that tomb, for Lucillus Pelio had purchased his burial place « ... *in basilica maiore in mesu et situ presbiteriu...* ». He was buried inside the huge *coemeterium* on the Verano some fifty meters south of the hill in which the tomb and altar of S. Lawrence were placed. Within the *coemeterium-basilica* he was laid to rest *in presbiteriu*, in the chancel. The words *in mesu* which intervene between *in basilica maiore* and *et situ presbiteriu* obviously can not mean that his grave was in an altar or in a funeral banquet table, whatever the term *mensa* may mean They are explanatory in nature, and linked either to the preceding words « *in basilica maiore* » or to the following « *et situ presbiteriu* ». Both interpretations are possible.

If the second explanation is accepted, chancel and *mensa* will be equivalent; the chancel *pars pro toto* will be termed *mensa* because a *mensa* stood in it. By about 400, this *mensa* might have been a regular altar set up in the *basilica maior* but it might as well have been a funeral banquet table in memory of the saint. *Refrigeria* on the original *mensa* over his tomb in the narrow space of the catacomb had by then become impossible. Hence it may have become necessary to set up in the huge covered *coemeterium* on the Verano a substitute *mensa*. This *mensa*, possibly placed inside an enclosure, would have served to receive food offerings for the saint. At the same time, it would serve as an altar for celebrating Mass. After all, the years around 400 were years of transition during which the funeral banquet table of the saint gradually became assimilated to the altar of the regular churches *intra moenia*.

What such a *mensa* and its enclosure looked like remains a matter of conjecture. However, one clue may have survived. Inside the *coemeterium Agnetis*, an enigmatic enclosure has come to light, freestanding in the center axis of the nave at the very entrance to the apse (fig. 6). It looks like a small chapel, rectangular and terminated by an absidiole. The walls are comparatively strong, but at the outset only the absidiole seems to have existed. Only further excavations can possibly clarify its purpose. But it seems possible that it was a protecting screen, sheltering the *mensa martiris* which had been set up in the *coemeterium* as a substitute for the original *mensa* in the catacomb.

It is not quite so likely that the term *in mesu* was meant to elucidate the preceding words *in basilica maiore*. But if this interpretation holds, it is possible that the entire *coemeterium* would have been known, again *pars pro toto*, as *mensa*. The term is appropriate for a funeral banquet hall holding not only the substitute *mensa* of the saint (as we think it possibly did), but beyond any doubt the *mensae* over the tombs of the faithful serving their *convivia*. It simply parallels similar terms for the funeral banquet room, employed in ever new variations in late antiquity [(1)]. At Dougga in North Africa, three donors offered to the most blessed martyrs a *symposium* with four *cubicula* « AD C.P.M. » [(2)]. *Cubiculum* here refers presumably to dining couches as it does in many other inscriptions, such as perhaps the one from S. Paolo f. l. m. [(3)]. But in other cases *cubiculum* may as well mean *pars pro toto* the banquet room,

(1) R. EGGER, *Der christliche Friedhof von Manastirine* (*Forschungen in Salona* II), Vienna 1926.
(2) P. MONCEAUX, *L'inscription des martyrs de Dougga, Bull. archéologique...*, 1908, pp. 87 ff. The interpretation of the letters *CPM* as « *convivia pro martyribus* » is doubtful, but the rest of the inscription is clear.
(3) See above p. 28, note 5.

for example, when it appears as « *cubiculum ad confrequentandam memoriam quiescentium* » [(1)]. Certainly a banquet room is described in an inscription from Fano in which one Fl. Concordius dedicated, about 360, « *cenationem... ita ut nulli liceat in aeodem aedificio corpus sepulture mandare sed tantummodo convivium copulantibus vel refrigerantibus pateat...* » [(2)]. Hence, *mensa* might as well apply to a building which housed *mensae* or, for that matter, the *mensa* of a martyr.

If the *basilica maior* at S. Lorenzo was known as *mensa*, the two epitaphs of Lucillus Pelio and Flavius Eurialus would mean that they were buried, the former in the *mensa*, that is the basilica, inside the chancel, the latter « *ad me(n)sa(m) beati Laurentii* », near the flank of the basilica on a staircase leading into the catacomb.

This explanation is hypothetical, to be sure. But if it stands, the three terms : *mensa*, as in *ad mensam beati Laurentii; memoria*, as in *memoria apostolorum* for S. Sebastiano; *coemeterium*, as in *coemeterium Agnetis;* all apparently refer to the various interlocking aspects of the building type : as *martyrium*, as burial place, as funeral banquet hall.

VI

There remains a last question, but I doubt that its can be answered at this point. It concerns the design of these *coemeteria-basilicas*, with aisles carried around the apse so as to form an ambulatory. Generally speaking, the plan represents, of course, but one more variant on the type of the basilica, whether *forensis* or *palatina*, of which all Early Christian basilicas are variants. But no other IV century Christian basilica in Rome is provided with an ambulatory, be it one of the city churches or a *basilica ad corpus* enclosing the shrine of a saint, such as St. Peter's or, towards the end of the century, St. Paul's.

Ambulatories are altogether rare in Early Christian architecture, aside from the Constantinian *coemeteria-basilicas* of Rome. Of the few that have come to light so far, none date before the V century, nor do they fall into any regional, functional, or indeed architectural patterns. The ambulatory at S. Giovanni in Laterano is not Early Christian, but dates from the XIII century; its *tufelli* masonry leaves no doubt. The ambulatory of the Asklepieion basilica at Miletus was perhaps contemporary with the rest of the structure which may date from the V or early VI century [(3)]. A VI century church with ambulatory, Siagu (Bir-bou-Rekba) in Tunisia, is known only from fragmentary notes and a ground-plan, apparently largely reconstructed [(4)]. Finally, it has been suggested that the XI century colonnade of the ambulatory in the church of S. Giovanni on the island of Rab (Arbe) off the Dalmatian coast rests on foundations contemporary with the Early Christian mosaic pavement found throughout the

(1) G. B. DE ROSSI, *Memorie degli Apostoli Pietro e Paolo*, in *BAC*, 3rd ser., II (1877), 97 ff.
(2) E. DIEHL, *ICLV*, no. 3827.
(3) Th. WIEGAND, *Abhandlungen Preuss. Akad. der Wissenschaften* 1908, *Anhang*, p. 28 ff.
(4) P. GAUCKLER, *Basiliques Chrétiennes en Tunisie*, Paris 1913, p. 17 ff., without plan; plan in R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris 1929, p. 188. A building with ambulatory at Oum-el-Abouab is presented by GAUCKLER, *op. cit.*, pl. XII, without text and with a question mark as « chevet de basilique ».

building [1]. The function of the ambulatory at Miletus may have been to allow the faithful to pass from one wing of the tripartite transept to the other, after having deposited their offerings, and without impeding the influx of newcomers. At Siagu, on the other hand, the ambulatory seems to lead to a huge baptistry in the rear, in the main axis of the building complex. In short, no common purpose can be established. Nor are the ambulatories of the same architectural type. The one at Miletus accompanies the solid wall of the apse on the outside and thus was not visible from the nave or the chancel of the church. Architecturally speaking, it is a mere adjunct. At Siagu and at Rab, on the other hand, (if this latter was Early Christian) the wall of the apse was pierced by the openings of an arcade. Hence the ambulatory communicated with the interior of the apse and was integrated into the architectural design of the entire building, as it was in the Roman *coemeteria*-basilicas of the first half of the IV century. Given the late date of Siagu, one even wonders whether it was perchance derived from the Roman prototype.

Functional reasons no doubt exerted their impact on planning the ambulatories of the huge *coemeteria extra moenia* of Rome. An ambulatory would offer additional space for burials and, if need, for *mensae* around the apse and the *mensa martyris*. Its outer wall would provide more space for joining to them mausolea, or in the case of the *basilica maior* on the Verano, for badly needed entrances from the public highway. Its curved interior would be a favorite place from which to view the *mensa martyris* in the apse. Finally, it would lend itself splendidly to processions of pilgrims being led around the mensa, and thus solve a traffic problem ever present in the minds of Early Christian architects.

Still, reasons of a very different nature may well have played their part. Three come to mind, but all are mere hypotheses, and presented only for discussion's sake.

Given both their plan and the site of three of the *coemeteria* with ambulatories on Imperial estates, one is tempted to link them to the *circi ambulatorii* which formed a common feature of the great Roman villas: huge circus-shaped gardens, surrounded by porticoes and frequently provided with windows in the terminating curved wall. The sunken « stadium » on the Palatine is indeed closely reminiscent of what is left of the *coemeterium Agnetis*. Indeed, it seems possible that this *coemeterium* was actually started as such a *circus ambulatorius:* the position overlooking the valley; the enormous wall with its buttresses; the windows in the wall of the ambulatory — all recall the stadium in the Imperial Palace on the Palatine [2]. Only during construction may the foundation walls of nave and apse have been inserted, thus transforming the *circus ambulatorius* into a roofed *coemeterium*. After all, the transformation of a garden, a *παράδεισος*, into a Christian burial ground, seems eminently fitting. But even if this hypothesis holds, it represents a singular case among the *coemeteria*-basilicas of Rome. None of the three others show any evidence of having been evolved from a *circus ambulatorius;* the *basilica apostolorum*, S. Sebastiano, was not even situated, as far as our present knowledge

(1) D. Frey, *S. Giovanni Battista in Arbe*, in *JBCH des Kunsthist. Instituts der K.K. Zentralkommission* V (1911), *Beiblatt*, col. 49 ff. The Early Christian church excavated at Cilli-Celeja (Gg. Schön, *Mosaikinschrif.en aus Cilli*, in *Jahreshefte des Oesterr. Archäol. Inst.* I [1898], *Beiblatt*, col. 29 ff.) had no ambulatory, but a clergy bench; see R. Egger, *Forschungen in Salona* I, p. 93. I suspect the same to be true of the Early Christian predecessor of the XI century church at Rab.

(2) Deichmann, 1946, p. 14, has excluded the possibility that the building could ever have been an area surrounded by porticoes, largely because of the windows in its outer walls. But the stadium on the Palatine has just such rectangular windows in the wall facing the valley.

goes, on an Imperial estate. Nor can the *coemeterium Agnetis*, in all likelihood the last building of the group, have been the source for the type. If anything, the plan of the *circus ambulatorius* could have exerted at best, collaterally, an impact on the formation of the covered *coemeteria*. But not even this is likely; all the *coemeteria*-basilicas in the group were roofed from the outset. Hence it is only a resemblance in plan. Archeologists, accustomed to looking at plans, have fallen time and again into the trap of such pseudo-resemblance. But the plan as an abstraction is less evident to the builder who sees on one hand a garden surrounded by low porticoes, on the other a roofed structure, its center nave high, and lit by clerestory windows, its aisles low, subordinate, and presumably dark.

In fact, a resemblance in plan only and thus equally treacherous underlies a second hypothesis: that the *coemeteria*-basilicas be derived from Roman circuses [1]. At first glance, the hypothesis is tempting. The *agon* in its very beginning was part of the funeral rite and the link, of circus games to funerals was bound to be much in the mind of a period which had seen, preparatory to his funeral, the golden statue of Pertinax on a chariot drawn into the circus by four elephants [2]. Augustine was well aware of the link between games and funerary rites [3], and Tertullian compares and contrasts the life and death of a Christian with a circus race [4]. A circus erected for funerary games and dedicated to the memory of Maxentius' young son, Romulus, rises on the Via Appia, opposite and nearly contemporary with S. Sebastiano. Yet, its resemblance is in plan only.

However, the *coemeteria*-basilicas of the IV century in Rome, are I think, linked to the tradition of Roman funerary architecture. For one, pagan funerary basilicas have come to light in recent years. The two best known are so far the basilica of Julius Piso at Makhtar and the funerary basilica at S. Irénée [5] in Lyon, the latter identified through an inscription and containing a sarcophagus. Both buildings are small and designed for the burial of a wealthy individual and his immediate family, but their plans as well as the inscription of the structure at Lyon, « *Sarcophagus cum basilica* », leave no doubt as to their designation as basilicas and their function. Hence, the development on a large scale of a basilica type for mass burial seems to be but a natural development. On the other hand, mausolea for centuries had been provided with circular, semicircular, or even rectangular corridors circling both the tomb chamber and, occasionally, the funeral banquet room, the *cubiculum*, on the upper floor. Where the banquet area was placed in front of the tomb chamber, the corridor would start from and return to this area. Designed presumably for the solemn triple procession around the grave, the corridor was originally placed outside the tomb chamber, lacking any communication. Later, it was frequently transferred inside and turned into an ambulatory on columns, encircling the center room; the mausoleum of Constantina, Sta. Costanza, is a convenient example. The procession survived into Christian times. To this day, it forms part of the funeral rite of the Catholic Church when at the end of the funeral service the priest walks

(1) The suggestion has been made orally and in the most tentative manner by Professor Frank E. Brown, Yale University, to whom I am grateful for many a stimulating talk.

(2) Dio Cassius, *Roman History*, Epitome, Book LXXV (ed. E. Cary, Loeb Classical Library, IX, London and New York 1927, p. 167).

(3) Augustinus, *De civitate Dei* VIII, 26.2 (*PL* 41, col. 153).

(4) Tertullian, *De Spectaculis*, cap. XXIX (*PL* 1, col. 735).

(5) G. Picard, *La basilique funéraire de Julius Piso à Mactar, Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1945, p. 185-212; W. Seston et Ch. Perrat, *Une basilique funéraire païenne à Lyon d'après une inscription inédite, Rev. des Et. Anc.* 49 (1947), 139.

three times around the catafalque, asperging the coffin with Holy water. Hence the survival of the ambulatory from pagan into Christian funerary architecture seems natural enough.

The design of the covered *coemeteria*-basilicas outside the walls of Rome, presented itself, it seems to me, as a two-fold task. In the first place, a huge assembly hall had to be laid out to serve for the celebration of the Eucharist, as a graveyard, and as a funeral banquet hall. For all these purposes, the basilica, the assembly hall *κατ' ἐξοχήν*, offered itself as the self-evident solution to any architect of the IV century, the more so since funerary basilicas were a type customary of old. At the same time, this hall was to serve for the funeral procession, an outstanding element within the funerary rite. Thus the ambulatory, by then part and parcel of funerary architecture, had to be fused into the design of the basilica.

This, to me, seems the most plausible hypothesis [1].

[1] A building of the type of the *coemeteria* -basilicas, but not necessarily Christian, was excavated in 1958-1959 in the Villa dei Gordiani by Dr G. Gatti. When published it may answer some questions regarding the origin of the type.

RECHERCHES SUR LES SOURCES JUIVES DE L'ART PALÉOCHRÉTIEN

par

ANDRÉ GRABAR

Le problème des sources juives de l'art chrétien antique pourrait servir d'exemple de la lenteur avec laquelle évoluent les opinions, le domaine de l'érudition ne faisant pas exception à la règle générale. En effet, ce problème continue à tenir une place insignifiante dans les études d'archéologie paléochrétienne, malgré l'importance des témoignages sur les monuments juifs de l'antiquité dont nous disposons maintenant, et cette carence vient de ce que les bases de l'archéologie paléochrétienne furent jetées à une époque où l'on ignorait tout de l'art religieux des Juifs, contemporain des œuvres paléochrétiennes, et qu'on a pris l'habitude de ne pas y penser.

Cette absence n'étonnait personne. Contrairement aux églises qui par la suite allaient se trouver pour des siècles au centre de l'histoire de l'architecture, les synagogues apparaissaient à peine au Moyen Âge et restaient rares par la suite. Il aurait fallu un effort d'imagination qu'on ne fit pas, pour admettre que les synagogues antiques avaient pu tenir une place moins insignifiante et même compter parmi les modèles possibles des églises. Quant aux arts figuratifs juifs, n'en voyant pas de spécimens, on ne trouvait cela que naturel : la religion juive ayant toujours interdit les images il n'y avait rien à attendre de ce côté.

Cependant, les découvertes plus ou moins récentes nous ont fait connaître un nombre impressionnant de synagogues, d'une architecture intéressante et voisine de celle des églises paléochrétiennes. Des sculptures et des peintures murales, dans ces synagogues, ont apporté un démenti retentissant à l'axiome de l'aniconisme systématique de la religion juive, dans l'Antiquité. Quelques-unes de ces découvertes ont été publiées en 1916 [1], d'autres dans les années vingt et trente [2], c'est-à-dire voici quarante à vingt ans, et dans la plupart des cas la

[1] H. KOHL et C. WATZINGER, *Antike Synagogen in Galilaea* (*Wissenschaftliche Veröffentlichungen der deutschen Orient-Gesellschaft* XXIX, 1916.

[2] Voir, par exemple, *Revue biblique* 1919, p. 532-563; 1920, p. 282-284; 1921, p. 247-277, 434-443; 1922, p. 111-125; 1930, p. 257-265; 265-272, etc.; — *The Quarterly of the Dpt. of Antiquities in Palestine* III, 1933, p. 118-131, VI, 1936; p. 73-76, etc.; — *Revista di archeol. crist.* X, 1933, p. 287-305; — *Journal of the Palestine Oriental Soc.* XV, 1935, p. 101-180; — E. L. SUKENIK, *The ancient Synagogue of Beth Alpha,* Jérusalem-Londres 1932; — le même, *Ancient Synagogues in Palestine and Greece,* Londres 1934; — *Excavations at Dura-Europos. Report of Sixth Season* (1932-1933), New Haven 1936, p. 309-396 et pl. (rapport préliminaire collectif sur la découverte de la synagogue); — C. H. KRAELING, *Gerasa, city of the Decapolis,* New Haven 1938, p. 234, 318.

documentation nouvelle fut rendue publique d'une façon satisfaisante. Des orientalistes, des architectes, des spécialistes des antiquités judaïques ont commenté ces découvertes. Mais celles-ci n'ont trouvé que peu d'échos dans les ouvrages d'archéologie chrétienne, dans ceux notamment — fort nombreux — qui concernent les origines de la basilique chrétienne [1] et encore moins dans les études sur l'iconographie chrétienne antique. Le problème des sources juives n'y est guère posé, comme il aurait pu l'être en présence des découvertes de Palestine et de Doura, et d'autres témoignages que celles-ci ont revalorisés récemment, le débat se poursuivant traditionnellement dans le cadre des œuvres romaines ou gréco-romaines.

La plupart des monuments juifs que nous connaissons maintenant ne se trouvent pas à Rome, mais dans les provinces gréco-orientales de l'Europe. Les spécialistes des œuvres latines s'y sentent peut-être trop dépaysés, de même que les archéologues formés à l'étude des arts classiques des pays purement grecs. Il incombe donc aux spécialistes de l'art chrétien d'Orient de faire un pas plus affirmé dans la direction des monuments juifs, d'en reconnaître l'importance pour l'œuvre chrétienne et de tenter d'en évaluer la portée.

On aurait pu commencer par résumer ce qui a été enregistré déjà, à cet égard, par les pionniers de ces études, dès avant les nouvelles découvertes [2], à l'occasion des fouilles [3] ou à la suite de ces découvertes retentissantes [4].

Mais les *Cahiers archéologiques* ne disposent pas d'assez de place, pour un aperçu général de ce genre, que remplaceront, à défaut, les renvois aux ouvrages des auteurs que je viens de citer, et dont la liste ne prétend pas être complète. C'est d'office notamment que j'en ai exclu les publications de caractère général, où le problème des sources juives de l'art chrétien ne fait l'objet que de simples mentions.

Sur les pages qui suivront on relèvera naturellement toutes les observations de Kohl et Watzinger, ou d'autres auteurs, qui contribuèrent à notre propre étude. Mais en principe, le

[1] On s'en rend compte excellemment en consultant le dernier en date des aperçus de l'état actuel de ces recherches, par Charles DELVOYE (*Recherches récentes sur les origines de la basilique paléochrétienne*, dans *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves* XIV, 1957, p. 205-228). On y trouvera la bibliographie d'autres aperçus semblables mais antérieurs et des études monographiques. Il y est à peine question des synagogues.

[2] E. Renan avait entrevu l'importance des synagogues antiques pour la formation de l'édifice de culte chrétien. Après lui, citons : D. KAUFMANN, dans *Revue des études juives* XIV, 1887, p. 33-48, 217-253; — R. KRAUTHEIMER, *Mittelalterliche Synagogen*, 1927, 627-675; — et surtout Oskar WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst* I, Berlin 1914, p. 68 et suiv., suivi par C. R. MOREY, *Early Christian Art*, Oxford 1942, p. 58 et suiv., KOHL et WATZINGER, *l. c.*, p. 219 et H. VINCENT, dans un compte rendu du livre de ces auteurs, *Revue biblique* 1920, p. 284; on y apprend, entre autres, que Mgr Duchesne était favorable à l'hypothèse selon laquelle la basilique chrétienne aurait été précédée par la synagogue du type basilical.

[3] Synagogues de Palestine : travaux de KOHL et WATZINGER et de SUKENIK, cités p. 41; d'autres études, de caractère monographique, seront citées plus loin. — Synagogue de Doura : la liste des principales recherches est publiée p. XVII du grand ouvrage de Carl H. KRAELING, *The Synagogue*, New Haven 1956 (*The Excavation at Dura-Europos, Final Report* VIII, part 1).

[4] Influence des modèles juifs sur l'iconographie chrétienne : G. MILLET, long mémoire précédant le texte de l'ouvrage du comte DU MENIL DU BUISSON, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos, 245-256 après J.-C.*, Vatican 1939; — KRAELING, *l.c.*, p. 398 et suiv. — K. WEITZMANN a consacré à ce problème une conférence publique, à Dumbarton Oaks, Washington, en 1945, et nous-même nous y sommes revenu à différentes occasions, dans nos cours publics du Collège de France (en dernier lieu, *Annuaire du Collège de France*, 58e année, Paris 1958, p. 419-420). K. WEITZMANN, *Die Illustration der Septuaginta*, dans *Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst.* 3, III-IV, 1952-1953, Münich 1954, p. 96 et suiv. — C. O. NORDSTRÖM, *Some Jewish Legends in Byzantine Art*, dans *Byzantion* XXV-XXVII, 1955-1957, 2, p. 487 et suiv., et le même, *Spätjüdische Reminiszenzen in der altchristlichen und byzantinischen Kunst* (résumé d'une communication au Congrès int. d'Études byz., Istanbul 1956).

présent mémoire n'exposera que cette enquête nouvelle qui comprend un certain nombre de sondages, indépendants les uns des autres, mais tous consacrés à un aspect quelconque du problème des sources juives de l'art paléochrétien.

I. LES ÉDIFICES DE CULTE

A. Orientation

Les basiliques constantiniennes, à Jérusalem et à Rome, sont orientées Est-Ouest. Elles inaugurent à cet égard une tradition qui se maintiendra dans tous les pays chrétiens, jusqu'à la fin du Moyen Âge, et quelquefois au-delà. Eusèbe n'omet pas de mentionner l'orientation de la basilique dite « Martyrion » que Constantin fonda sur le Golgotha, au-devant du Saint-Sépulcre [1], mais il n'explique pas la raison de cette orientation, que d'autres textes anciens nous permettent cependant de comprendre : en plaçant les églises selon un axe Est-Ouest, on adaptait la salle des synaxes religieuses chrétiennes à l'usage — attesté bien avant Constantin — de prier la tête tournée vers l'Est [2].

Il est possible que, dès avant Constantin également, il y ait eu des salles de prière chrétiennes aménagées de façon à répondre aux besoins de cette pratique. Mais cela ne devait guère se manifester par l'orientation des édifices, car les salles de prière chrétiennes faisaient généralement partie d'une maison d'habitation située au milieu d'une *insula* urbaine : les *tituli* romains pré-constantiniens ne sont pas orientés, mais s'adaptent à l'alignement des édifices qui longent une rue, et si les deux salles de culte chrétien, à Doura, se développent approximativement d'Est à Ouest, cela ne tient qu'à la direction des rues entre lesquelles se situe la maison chrétienne. La première mention d'une église orientée remonte au règne de Constantin : c'est l'église cathédrale de Tyr construite par un évêque de cette cité (EUSÈBE, *Hist. Eccl.*, chap. 37 et suiv.).

Il y a donc des chances à ce que l'initiative de l'orientation des églises chrétiennes revienne aux architectes des grandes églises fondées par Constantin, au lendemain de la Paix de l'Église. Étant donné l'importance de ces architectures, il convient de souligner, après Eusèbe, que les architectes constantiniens (et celui de la cathédrale de Tyr) dirigèrent vers l'Est, non pas le chevet des basiliques, mais les entrées qui leur faisaient face. Autrement dit, ces sanctuaires étaient en fait « occidentés ». Eusèbe définit ce parti, en disant que les portes de la basilique y laissaient pénétrer les rayons du soleil levant. Mais lorsqu'on se rappelle qu'il s'agissait d'aménager des salles pour les offices pendant lesquels on priait tourné à l'Est, on se sent surpris par le parti adopté sous Constantin : pour prier la tête à l'Est, les fidèles devaient tourner le dos à la table d'autel installée dans le chevet [3]. Seul le prêtre officiant, si pendant les offices il se tenait derrière l'autel, face à la foule des fidèles, pouvait prier vers l'Est sans tourner le dos à la table d'autel.

[1] EUSÈBE, *Vie de Constantin III.*

[2] E. PETERSON, *La croce e la preghiera verso Oriente*, dans *Ephemerides Liturgicae* 59, 1945, p. 52-68 (textes à partir du IIe siècle).

[3] Plusieurs érudits modernes se sont penchés sur ce problème, et essayé d'imaginer le comportement des fidèles pendant les offices, dans les églises « occidentées » antiques. Th. WIEGAND, dans *Festschrift Seb. Merkle*, Düsseldorf 1922, p. 373. I. J. DÖLGER, *Sol Salutis*, § 19. A. M. SCHNEIDER, *Liturgie und Kirchenbau in Syrien*, dans *Nachrichten der Akad. d. Wiss. in Göttingen*, Phil.-Hist. Klasse, 1949, p. 61.

L'incommodité de ce système est tellement évidente qu'on se demande comment il a pu être adopté?

On sait depuis longtemps qu'en priant face à l'Est les chrétiens de l'Antiquité s'inspiraient d'un usage juif, celui de prier dans la direction du Temple, c'est-à-dire de Jérusalem. Comme dans bien d'autres cas, les chrétiens ont maintenu ainsi un usage juif mais l'on démarqué : ils prièrent bien dans une direction précise, mais au lieu de la direction de Jérusalem, ils choisirent celle d'où allait apparaître un jour le Sauveur en gloire. En vertu de quoi, une seule et même orientation sera exigée pour les églises, tandis que les synagogues étaient tournées différemment, en fonction de leur emplacement par rapport à Jérusalem. Selon la Tosephta (*Meg.* IV, 22, éd. Zuckermandel, p. 227) — seul texte qui mentionne l'orientation des synagogues —, celles-ci devaient avoir leurs portes du côté Est et les fidèles, se tourner à l'Est pour prier. Mais on a supposé avec raison [1] que le passage a dû être écrit dans une région située à l'Ouest de Jérusalem (voir cependant *infra*).

Une série de synagogues de Galilée, qui pour la plupart remontent au IIIe siècle et sont par conséquent antérieures aux fondations constantiniennes, nous mettent en présence d'applications concrètes de cette « orientation » selon les Juifs.

La Galilée étant située au Nord de Jérusalem, les synagogues de Capharnaüm (Tell Hûm), Chorazin (Keraze), Umm el-ʿAmed, Meron, Kefr Birʿim, En-Nabraten, El-Jish [2], ont-elles leurs portes aménagées du côté Sud, c'est-à-dire du côté de Jérusalem. La position aberrante de la synagogue d'Arbèle (Irbid) [3] s'explique par des raisons topographiques (un rocher se dresse au Sud de l'édifice).

D'autres exemples confirment la règle de l'orientation vers Jérusalem des entrées des synagogues palestiniennes. Celles d'Ed-Dikke et d'Umm el-Kanatir [4], qui sont en Transjordanie, ont leur façade tournée à l'Ouest; tandis que la synagogue de Khirbet Semmaka, dans le Carmel [5], et celle de Jafa (fig. 1) ont leur mur d'entrée du côté opposé, c'est-à-dire à l'Est.

A première vue, cette façon d'orienter le local cultuel devait être aussi peu pratique dans une synagogue que dans une église (cf. *supra* pour les basiliques constantiniennes). Mais il n'en était pas ainsi, parce que dans les synagogues les fidèles se tenaient dans les collatéraux, assis sur des bancs qui longeaient les murs latéraux de la basilique, et avaient donc les portes sur l'un des côtés et non pas derrière eux. Ils pouvaient donc — là où ils se tenaient — se tourner suffisamment vers les portes pour prier dans la direction de Jérusalem, sans pour autant tourner le dos à la Tora installée dans une armoire, au fond de la salle. Tandis que les chrétiens, qui se tenaient debout et dans la nef, se trouvaient dans l'obligation ou bien de tourner le dos à l'autel ou bien de prier vers l'Ouest. C'est cela d'ailleurs probablement qui fit abandonner ce genre d'orientation des églises, mais non pas des synagogues [6]. En tout cas c'est ce qui nous fait penser que le système avait été inventé pour ces dernières et imité par les constructeurs d'églises. Il ne s'agit certes que d'un bref épisode dans l'histoire de l'architecture chrétienne,

(1) KOHL et WATZINGER, *l. c.*, p. 139.
(2) On trouvera les plans de ces synagogues, réunis, avec indication de l'orientation, dans E. R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period 3*, s. d., fig. 451, 484, 507, 506, 505, 504, 519.
(3) IBID., fig. 503.
(4) IBID., fig. 520, 532.
(5) IBID., fig. 529.
(6) Il y a eu cependant des déplacements de l'armoire de la Tora.

mais qui est important parce qu'il s'agit des tout premiers sanctuaires chrétiens d'allure monumentale, les premières fondations chrétiennes d'un empereur, après la Paix de l'Église.

C'est aux mêmes sanctuaires que nous ramènera notre second sondage.

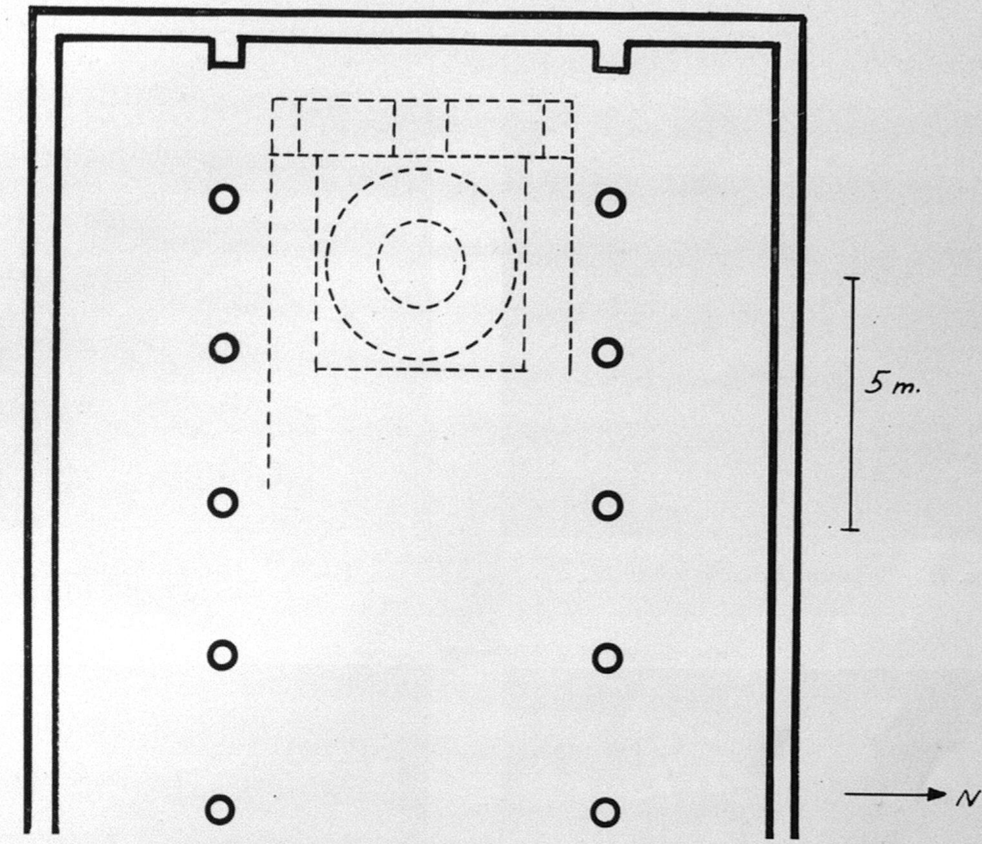


FIG. 1. — Jafa. Synagogue.

B. Chapiteaux et linteaux

Un autre usage — qui, lui, n'affecte pas les conditions dans lesquelles se déroule le culte — a eu beaucoup plus de succès, et un succès durable. D'innombrables églises antiques, dans tous les pays, présentent des chapitaux de colonnes et de pilastres marqués d'un monogramme du Christ ou d'une croix, c'est-à-dire d'un symbole qui rappelle la destination de l'édifice [1] (fig. 2-5). Le motif est tellement familier qu'on ne se pose jamais la question de ses origines.

(1) Quelques exemples : basilique constantinienne de Bethléem, chapiteaux (notre fig. 2) qui permettent de faire remonter ce type aux grands sanctuaires chrétiens construits en Palestine sous Constantin et sous Hélène. CABROL, *Dict.*, s. v. « Bethléem », col. 831, fig. 1548. Autres exemples du IVe siècle, au Caire (R. KAUTZCH, *Kapitellstudien,* Berlin 1936, pl. 6, nº 96; pl. 7, nº 100). Beaucoup d'autres spécimens du Ve et VIe siècle, dans le même ouvrage de KAUTZSCH et ailleurs. Autres exemples du IVe siècle en Syrie : H. C. BUTLER, *Early Churches in Syria,* Princeton 1929, fig. 222 et p. 32 (Burdj Hêder), ou encore : *Expedition Princeton en Syrie* II B, p. 288, 327. — En Grèce, exemples à partir du Ve siècle : DIEHL, LETOURNEAU, SALADIN, *Mon. chrét. de Salonique,* fig. 15, 17 (Eski-Djuma = Acheiropoêtos); pl. XXIII-V (Saint-Démétrios). Coll. Hautes Études, phot. C 685, etc.



Fig. 2. — Bethléem. Église de la Nativité.

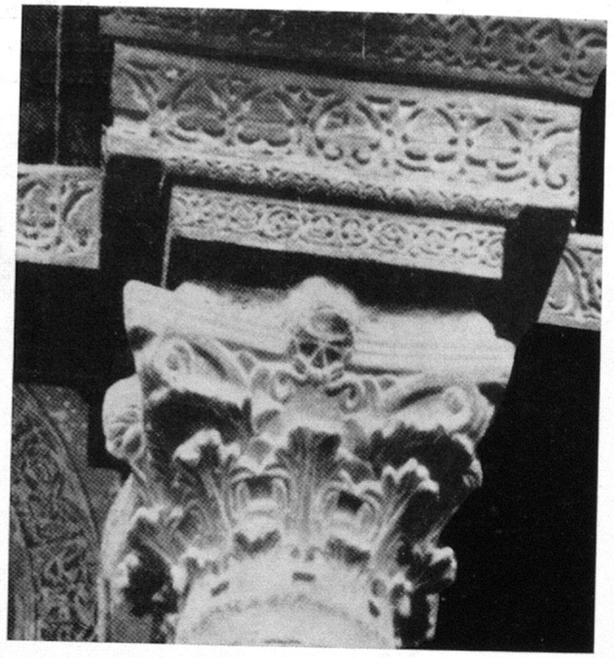


Fig. 3. — Chapiteau chrétien du ɪvᵉ siècle, à la mosquée Sâlih Talâ'ï, au Caire.



Fig. 4. — Thessalonique. Saint-Démétrios.



Fig. 5. — Néa Anchialos (Grèce). Musée.

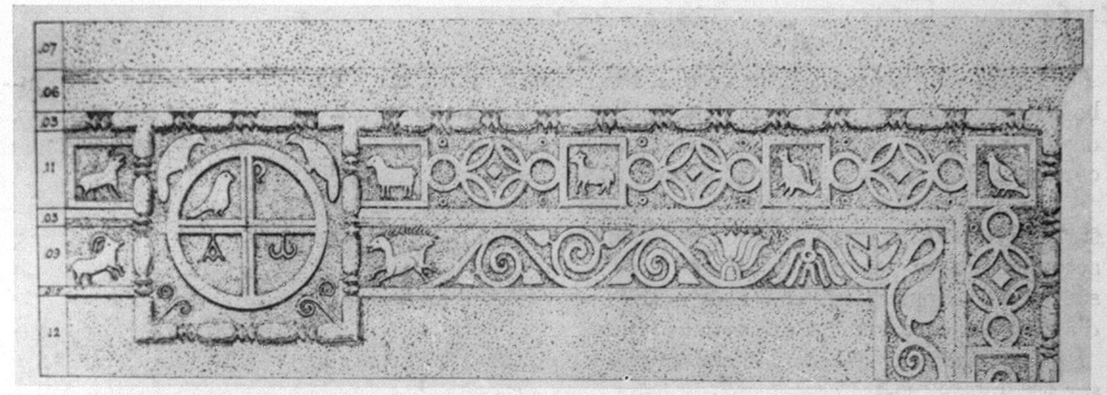


Fig. 6. — Idjaz (Syrie). Église des Saints-Apôtres, 429-430. Linteau de porte.

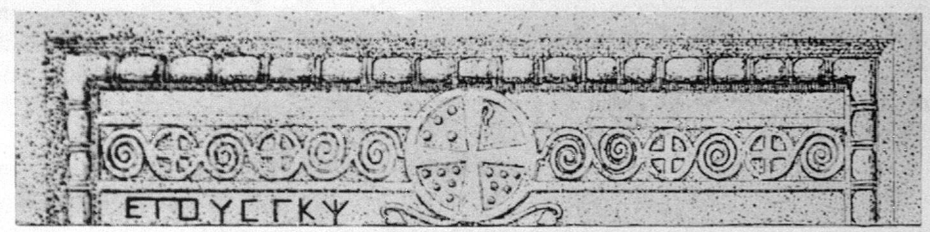


Fig. 7. — Kerratix. Maison nº 2, 412-413. Linteau de porte.

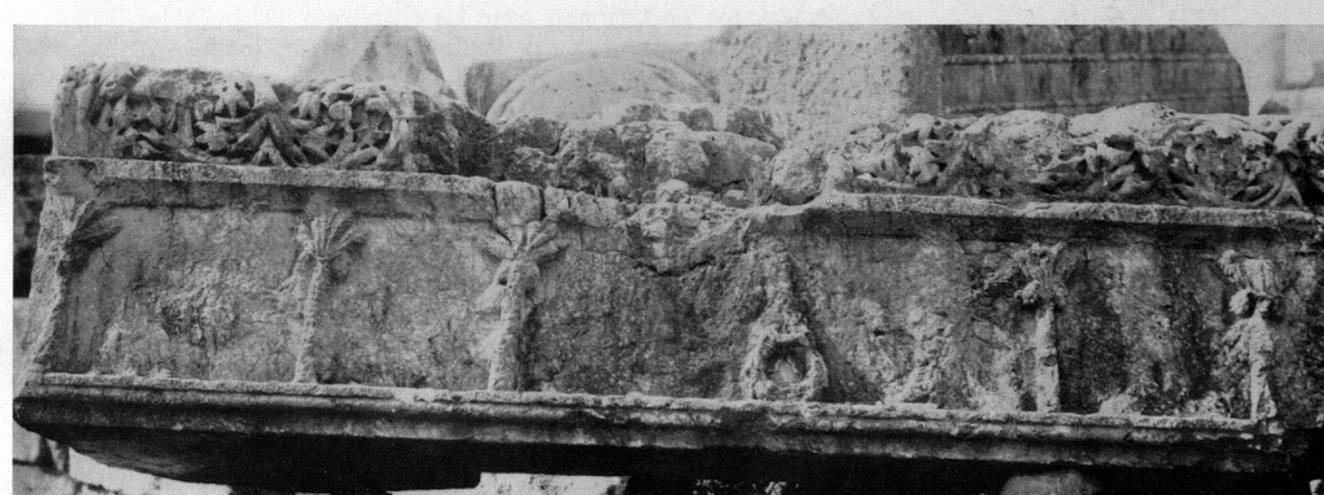


Fig. 11. — Capharnaüm. Synagogue. Linteau de porte.

Elle le mérite pourtant, parce que, banal chez les chrétiens, l'usage de marquer d'un symbole religieux les chapiteaux ne l'était nullement chez les païens. Normalement, les chapiteaux des temples grecs et romains ne présentent aucun signe équivalent, et ce n'est donc pas de ce côté qu'il faut chercher les origines de l'usage chrétien.

En dehors des chapiteaux, les chrétiens reproduisaient les mêmes symboles de leur foi sur le linteau de la porte d'entrée des églises : la croix ou le monogramme y apparaissent souvent, accompagnés ou pas par une inscription dédicatoire ou autre (fig. 6, 7). Là encore, ce ne sont pas les temples grecs et romains classiques qui avaient fourni le modèle aux chrétiens, car d'ordinaire l'encadrement des entrées n'y porte pas de symboles religieux.

Cependant, les chrétiens n'étaient pas les premiers à apposer ainsi des signes de leur foi, sur les linteaux et les chapiteaux de leurs lieux de culte. Les Juifs en avait fait autant, avant eux (IIIe siècle), comme en témoignent de nombreux exemples, en Palestine. Les plus beaux, qui sont probablement aussi les plus anciens, appartenaient à la synagogue, aujourd'hui en ruines, de Capharnaüm (Tell Hûm) (fig. 8, 9, 10). C'est là qu'on aperçoit, appliqué au tailloir de chapiteaux corinthiens, ou immédiatement sous le tailloir, entre les acanthes écartées de chapiteaux corinthiens, soit un chandelier aux sept branches (la *mendorah*), soit une couronne, ou encore une rosette à six pétales dans un disque, c'est-à-dire l'un ou l'autre des symboles de la religion juive qui étaient courants depuis cette époque en tant que signes distinctifs du judaïsme [1]. Des chapiteaux provenant d'autres synagogues antiques de Palestine adoptent la même méthode et reproduisent l'un ou l'autre de ces symboles, dont le chandelier est le plus expressif [2].

Les architectes des synagogues qui employaient ces chapiteaux ont dû se laisser inspirer par les chapiteaux des temples des Baals, où des motifs comparables n'étaient pas inconnus, contrairement aux sanctuaires païens des cultes classiques. Sur les chapiteaux des temples syriens [3] et du temple romain des Baals élevé par Aurélien [4] on voyait, sortant des acanthes habituels, sinon des signes religieux abstraits, du moins des personnages et des objets qui évoquent le culte du lieu : les aigles de Baal et la pierre noire d'Emèse, ou encore les divinités ou les nikaï des images triomphales de l'iconographie des religions syriennes. Sans en avoir eu l'exclusivité [5], ces cultes ont dû s'attacher plus particulièrement à cette formule de chapiteaux historiés, qui n'est probablement pas sans rapport avec les chapiteaux achéménides dont la partie supérieure est souvent réservée aux protomes d'animaux. L'apport iranien est confirmé aussi par la présence aux Indes de chapiteaux d'acanthe d'un genre semblable à

(1) GOODENOUGH, *l. c.*, fig. 478. KOHL et WATZINGER, *l. c.*, fig. 00.

(2) *Ibid.*, fig. 542 (Beit Jibrin).

(3) Plusieurs chapiteaux avec bustes provenant des temples de Si dits de Baalshamîn, et de Dusarès : *Expédition de l'Université Princeton en Syrie* II A, 6, ill. 326, 1, 336, 337 et pl. XXVIII. D. SCHLUMBERGER en a publié plusieurs autres, isolés, provenant de diverses localités de Syrie : *Syria* XIV, 1933, p. 290, pl. XXVIII, 2, XXVIII, 3, XXXVII, 2, XXXVII, 3. Cf. un chapiteau syrien avec scène de sacrifice, au Musée de Beyrouth (H. SEYRIG, *Mélanges Radet*, dans *Rev. Et. Anc.* 1940, p. 340-345, pl. I), d'autres publiés autrefois par N. P. KONDAKOV, *Putešestvie po Sirii*, fig. 15 et 65.

(4) F. STUDNICZKA, dans *Röm. Mitt.* XVI, 1901, p. 273 et suiv., pl. XII *a-d*.

(5) Sans être répandus les chapiteaux corinthiens d'époque romane, avec personnages et surtout avec masques (même emplacement que les signes des religions juive et chrétienne sur les chapiteaux des synagogues et églises) ont été connus partout autour de la Méditerranée, depuis la Gaule jusqu'à Constantinople. Il ne semble pas que sur ces chapiteaux romains ces têtes aient eu normalement une signification religieuse quelconque. Voir les études de K. RONCZEWSKI, notamment *Röm. Mitt.* 14, 1930, p. 59-79. A. LÉZINE, *Karthago* VII, 1956, p. 822. M. J. Schwartz, professeur à l'Université de Strasbourg, se propose de consacrer à ces chapiteaux disséminés à travers l'Empire romain une étude spéciale.



FIG. 8. — Capharnaüm.

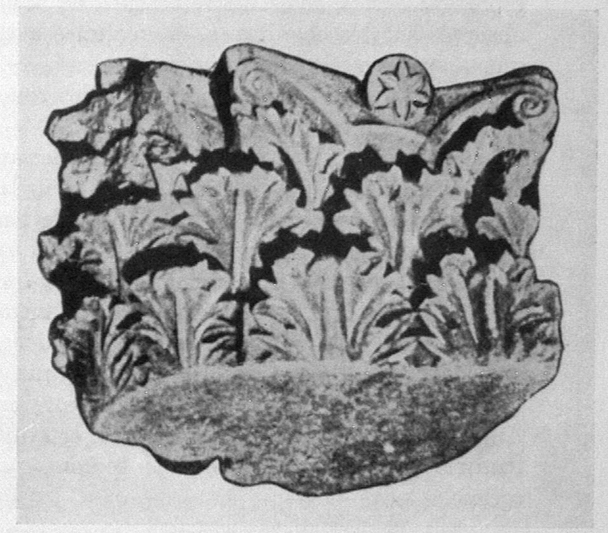


FIG. 9. — Capharnaüm.



FIG. 10. — Capharnaüm.

celui des temples des Baals, en ce sens qu'on les fait également habiter par des motifs de l'iconographie religieuse, personnages et symboles [1]. Cependant, nous n'avons pas à poursuivre ici l'étude de l'expansion des chapiteaux de ce type, dont il a fallu seulement que nous rappelions la rareté dans l'art gréco-romain classique, et au contraire son emploi fréquent dans les arts au service des cultes syriens et plus orientaux. Cette conjoncture rapproche plus étroitement l'une de l'autre les séries juive et chrétienne des chapiteaux envisagés, et nous invite à faire dériver les seconds des premiers.

Les fouilles de Kohl et Watzinger ont fait apparaître des fragments d'autres sculptures architecturales des synagogues, où, au milieu d'ornementations banales de goût classique, apparaissent soudain des symboles judaïques. Là encore les exemples les plus remarquables sont du IIIe siècle et proviennent des synagogues de Capharnaüm (Tell Hûm) et de Chorazin (Keraze), en Galilée [2]. Il s'agit de frises qui devaient faire le tour des façades ou servir d'encadrement de fenêtres. C'est là qu'au milieu de rinceaux et de feuilles d'acanthe, et — fort curieusement — à côté de *putti* et de centaures empruntés à quelque modèle païen voisin (qu'on reproduit certes, mais discrètement), se montrent les mêmes symboles juifs que nous avons observés sur les chapiteaux, et quelques autres dont deux sont remarquables. Les deux évoquent sûrement les *sacra* juifs du passé, — un ciborium qui symbolise le Temple et un chariot qui figure l'Arche monté sur des roues (comme on le voit aussi sur une fresque contemporaine de la synagogue de Doura).

Ces frises sculptées manquent dans les autres synagogues, et leur usage ne semble pas avoir été maintenu. C'est peut-être la raison pour laquelle on n'en voit pas davantage dans les églises que nous croyons avoir été tributaires de l'art des synagogues palestiniennes [3].

Mais si les frises sculptées n'ont ordinairement pas de pendant dans les églises paléochrétiennes, celles-ci rejoignent à nouveau les synagogues du IIIe siècle dans la façon d'utiliser les linteaux de la porte d'entrée pour y installer des symboles religieux. Les chrétiens, on l'a rappelé plus haut, y sculptaient ou gravaient le monogramme du Christ ou la Croix, les plus anciens exemples conservés de ces linteaux nous étant attestés au IVe siècle, c'est-à-dire dès une époque qui chronologiquement suit immédiatement les fondations constantiniennes [4]. Autrement dit, symboles des linteaux et symboles des chapiteaux apparaissent dans des architectures chrétiennes de la même époque, qui est aussi celle de l'« orientation à l'Ouest » des églises.

[1] Cf. NEILSON C. DEBEVOISE dans *American Journal of Archeol.* XLV, 1, 1941, p. 52. Sans l'affirmer, cet auteur est favorable à une origine parthe de ces chapiteaux « habités », l'exemple parthe ayant inspiré les sculpteurs de l'Inde d'une part, et ceux de la Syrie romaine, puis de tous les pays de l'Empire romain, de l'autre. M. Daniel Schlumberger, professeur à l'Université de Strasbourg, qui a une expérience toute particulière des monuments de Syrie, a bien voulu nous communiquer son opinion qui rejoint d'assez près celle de M. Debevoise : c'est depuis le Ier siècle avant J.-C. que les Syriens fixent sur leurs chapiteaux corinthiens le buste d'un dieu ou d'un donateur. Ils passent ce motif aux Romains de Syrie, puis aux autres Romains, mais aussi aux Bouddhistes de la Bactriane et de l'Inde. Ces chapiteaux à buste sont particulièrement répandus dans le monde parthe ou plus largement même, gréco-iranien, que M. Schlumberger tient pour le substrat de l'art gréco-bouddhique de l'Inde.

[2] GOODENOUGH, *l. c.*, fig. 459-461, 464, 467 et suiv. (Capharnaüm) et fig. 487 et suiv. (Chorazin).

[3] C'est par une autre voie qu'un décorateur arménien du Xe siècle était arrivé à doter les façades de l'église d'Ahtamar de frises sculptées assez apparentées à celles des deux synagogues de Capharnaüm et de Chorazin; mais sa source, qui comportait des scènes de vendanges par des putti et de chasse — mais pas de symboles religieux quels qu'ils soient — devait s'apparenter aux frises des temples païens que — au IIIe siècle — imitèrent en les complétant les auteurs des façades des deux synagogues.

[4] DE VOGÜÉ, *Syrie centrale* II, Paris 1865-1877, pl. 62, 68, 75, 76, 99, 121, 137. *Expédition de l'Université Princeton en Syrie* II B, fig. 21, 47, 53, 84, 88, 89, 95, 208, 209, 210, 212.

Les exemples juifs de linteaux à symboles religieux sont nombreux, pour le IIIe siècle, et ils témoignent d'un développement considérable que ce thème y avait reçu. Ici encore c'est la synagogue de Capharnaüm (Tell Hûm) qui offre les exemples les plus remarquables. La présence de plusieurs portes, qui les unes conduisent dans la salle du culte et les autres dans la cour qui la précédait, sur l'un des côtés longs de la synagogue, a permis aux décorateurs de Capharnaüm de composer plusieurs figurations symboliques.

Du relief du linteau qui décorait la porte principale on ne voit plus qu'un aigle aux ailes éployées [1]; deux figurations symétriques qui l'encadraient furent soigneusement martelées, et elles restent indéchiffrables. La même ferveur iconoclaste a fait disparaître les images d'êtres animés qui apparaissent sur les linteaux des portes latérales de la façade de Capharnaüm, entre des palmiers qui, eux, sont intacts [2] (fig. 11). Mais Kohl et Watzinger ont pu reconnaître les silhouettes de griffons et d'oiseaux (aigles) qui des deux côtés s'approchaient d'un canthare central. Le linteau de deux autres portes se contentait de motifs symboliques plus abstraits, semblables à ceux des chapiteaux : une espèce de patère enfermée dans une couronne, au milieu; deux rosettes symétriques et acanthes, aux deux extrémités [3]. Enfin, le linteau d'une porte dont l'emplacement n'a pu être défini (pierre travée au Sud de la synagogue) représente, en son milieu, entre deux rosettes, l'armoire de la Tora : une porte fermée dans un encadrement à fronton [4] (fig. 12).

Les linteaux de la synagogue de Jafa sont en partie très apparentés à ceux de Capharnaüm (fig. 14). Les linteaux des deux portes latérales reprennent la formule des deux rosettes encadrant la couronne. Tandis que le linteau de la porte d'Umm el-ʿAmed montre deux lions antithétiques qui, la patte sur une tête de veau, flanquent symétriquement un canthare [5]. Les mutilations habituelles subies par les sculptures des synagogues de Kefr Birʿim [6] ne nous empêchent pas de deviner la qualité de ces œuvres plastiques, lorsqu'elles étaient intactes. Le linteau de la porte principale de la petite synagogue y offrait le motif des deux génies volant symétriquement et élevant une couronne qui renferme la rosette juive. Le linteau de l'entrée principale de la grande synagogue offrait le même motif, qu'on retrouve aussi sur le linteau de la synagogue d'Ed-Dikke, à l'Est de Jourdain [7].

La synagogue d'En-Nabraten reprend le thème de la couronne de laurier avec sa *taenia*, mais y installe le chandelier à sept branches, et surtout remplace les génies volant par une inscription hébraïque, en annonçant par ce détail un usage que les chrétiens appliqueront couramment aux linteaux des églises [8]. Enfin, l'aigle qu'on a enregistré déjà à Capharnaüm réapparaît sur un linteau, plus rustique, de la synagogue d'El-Jish (Gis Chala) [9], et les lions antithétiques qui, sur une autre porte, y encadrent un canthare, sont répétés, sur un linteau plus rudimentaire encore (et sûrement plus tardif), de la synagogue de Kirbeth Semmâka dans le Carmel [10]. Dans ce dernier cas, le relief tout entier est sculpté sur une imitation d'un « titulus » ansé romain.

[1] GOODENOUGH, fig. 459.
[2] IBID., fig. 460, 461.
[3] IBID., fig. 464, 468.
[4] IBID., p. 471.
[5] IBID., fig. 509, KOHL et WATZINGER, *l. c.*, fig. 139-141.
[6] GOODENOUGH, fig. 510-512.
[7] IBID., fig. 524, 525.
[8] IBID., fig. 518.
[9] IBID., fig. 522.
[10] IBID., fig. 536.

Ces linteaux de synagogues sont plus riches que les linteaux des églises qui les suivent le plus près chronologiquement. Mais dans la série d'exemples que je viens d'énumérer, il faut distinguer les spécimens qui n'offrent que des symboles juifs, et d'autres, aux figurations moins spécifiquement juives. Ce sont les premiers qui trouvent un pendant sur les linteaux des églises les plus anciennes, et la parenté y est évidente, quant à l'idée d'y fixer un symbole religieux, et à la simplicité de la réalisation et même aux formes (un seul ou trois motifs plus ou moins abstraits, inscription). Tandis que parmi les reliefs de linteaux plus riches, s'apparentent aux exemples chrétiens ceux qui réservent aux motifs juifs une place plus marquée. On verra plus loin que le motif des deux linteaux latéraux de Capharnaüm, avec animaux et arbres — pour lesquels, sur les linteaux conservés, nous n'avons pas de pendant chrétien — ne sont pas restés sans inspirer des décorateurs d'églises antiques de la région (voir *infra*, les mosaïques de pavement du chevet). Mais pour l'instant il convient de souligner que, pour le décor de ces linteaux « riches » de leurs synagogues du IIIe siècle, les Juifs ont jugé utile de faire usage de nombreux motifs étrangers à leur religion, y compris des figurations d'êtres animés et même de figures humaines. Ce genre d'emprunts inconsidérés était plus fréquent qu'on ne le croit, à la fin de l'Antiquité : aux exemples des sculptures coptes (surtout à Ahnas) qu'on cite toujours, on devrait joindre ceux de ces synagogues de Galilée, avec leurs aigles, griffons, lions, leurs putti, centaures, voire leur Léda [1], etc. Dans les deux cas, le recours à ce répertoire iconographique a dû se faire avec la plus grande innocence, car aucune « interpretatio judaica » ou « christiana » n'est possible pour les Léda et Pan d'Ahnas, pour les centaures et Leda des synagogues de Galilée. Ces figurations mythologiques sont venues décorer des églises et des synagogues comme des motifs qui, à côté d'autres, leur venait en bloc de l'architecture des monuments païens à laquelle on faisait mille emprunts. On les reproduisait comme on reproduisait des motifs d'acanthe ou de rinceaux, en ignorant superbement la signification que ces figurations pouvaient avoir pour les auteurs des modèles qu'ils suivaient. Rien ne le confirme mieux, précisément, que les reliefs des linteaux des synagogues de Galilée. En effet, pour ceux d'entre eux qui montrent un aigle aux ailes éployées la preuve peut être administrée qu'ils s'inspiraient des linteaux des temples du Baal syrien. Car si, par ailleurs dans l'Empire, on l'a rappelé plus haut, les linteaux des temples ne montraient pas l'image ni le signe de la divinité qui y était adorée, les temples des Baals, en Syrie, faisaient exception à cette règle (cf. fig. 16). Déjà, Kohl et Watzinger avaient rapproché les linteaux avec aigle des synagogues et le linteau, très semblable, d'un temple de Baal qui s'élevait non loin de ces synagogues, à Kadesch [2]. M. Henry Seyrig de son côté a publié plusieurs linteaux du même type, qui proviennent vraisemblablement de temples de la triade palmyréenne des Baals et qui montrent l'aigle aux ailes éployées et parfois, parallèlement, leurs effigies anthropomorphes [3] (fig. 17). Le meilleur spécimen de ce type, et qui cette fois ne laisse de place à aucun doute quant à sa provenance du temple des Baals, vient d'être découvert par des archéologues suisses, à Palmyre même. Comme le signale M. Daniel Schlumberger, que je remercie de m'avoir fait connaître une photographie de ce linteau, il s'agit d'une pierre qui, trouvée sous le temple de Belshamin actuel, a dû appartenir à un sanctuaire

(1) IBID., fig. 456, 459-461, 475, 488, 509-511, 522, 524-525, etc.

(2) KOHL et WATZINGER, *l. c.*, fig. 302, p. 196. D'autres temples syriens montraient sur le linteau de leur porte un ou plusieurs autels des holocaustes, ainsi que des vases de culte. Quelques exemples : *Expédition de Princeton* II A, fig. 67, 68, 115.

(3) H. SEYRIG, dans *Syria* XIV, 1933, p. 255-256, fig. 2 et 3 (temple de Bal à Palmyre, et à Rahle dans le Hermon).



FIG. 12. — Capharnaüm. Synagogue. Linteau de porte.

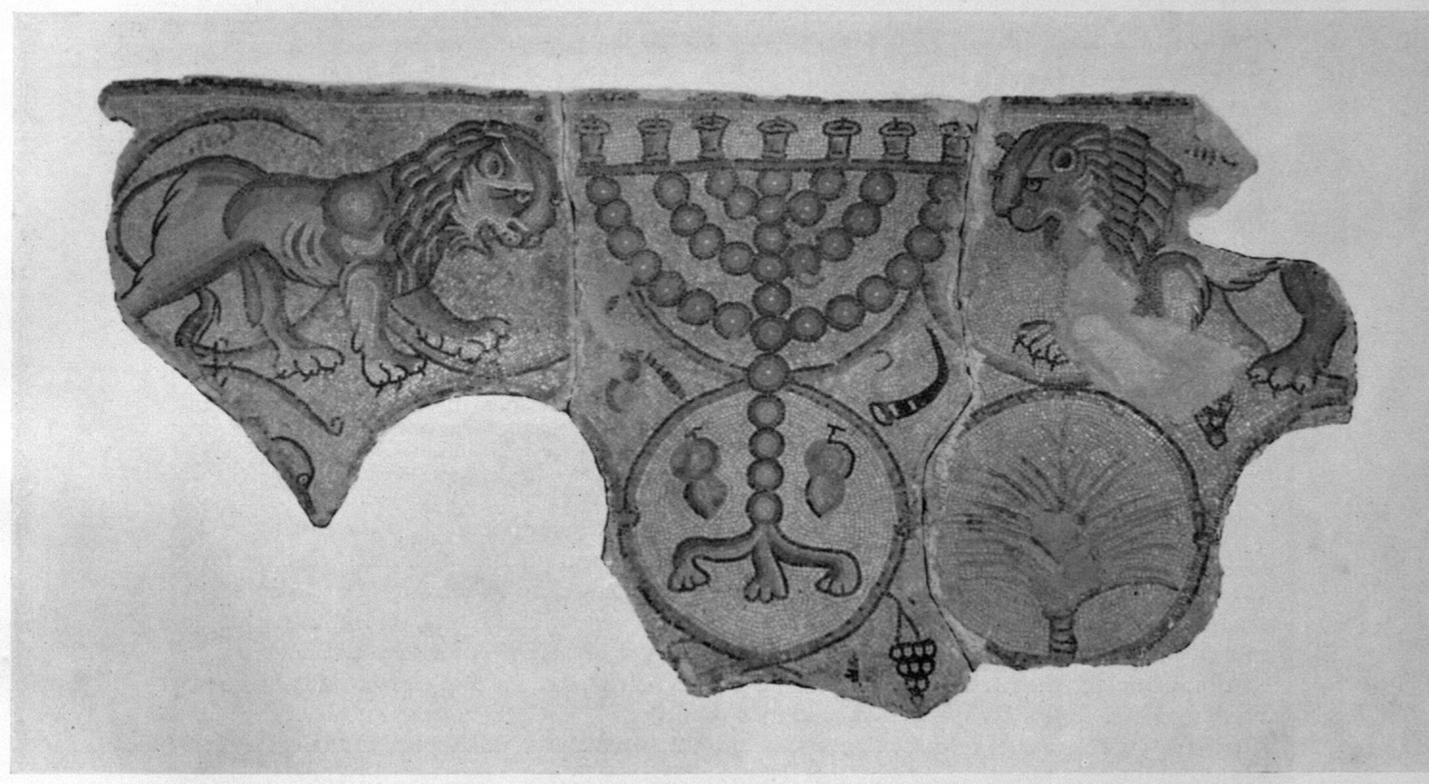


FIG. 13. — Nirim, près de Gaza. Synagogue. Mosaïque de pavement.

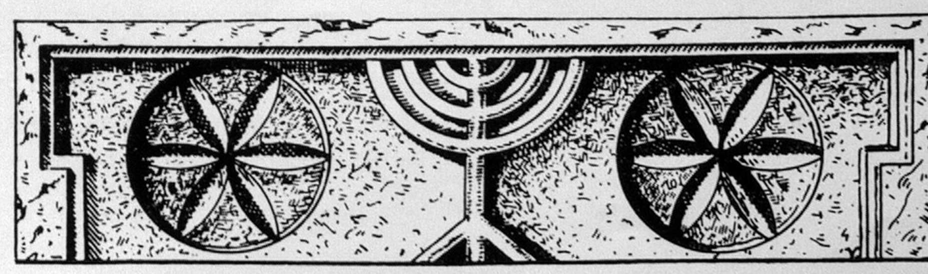


FIG. 14. — Jafa. Linteau d'une porte de synagogue.

un peu plus ancien [1]. On y voit, alignés, trois aigles aux ailes éployées, celui du milieu les ouvrant plus largement que les autres. Comme ces aigles sont les images des dieux de l'une des triades palmyréennes chacun d'eux était accompagné de son messager (pour des raisons de symétrie le dieu principal, au milieu, en a deux).

Dans cette étude, nous n'avons pas à aller au-delà de ces rapprochements avec les reliefs des temples syriens : il nous importait surtout de pouvoir constater que les Juifs devaient les reliefs des linteaux de leurs synagogues à une catégorie très particulière de sanctuaires de Syrie. Comme pour les chapiteaux marqués au symbole de la religion dont c'était le sanctuaire (voir *supra*), les modèles ne pouvaient venir que d'une seule catégorie de monuments particulière aux provinces du Levant. D'où aussi la conclusion, qui rejoint celle que nous avions tirée à propos des chapiteaux : les chrétiens ayant fait comme les Juifs (linteau marqué d'un symbole chrétien en son milieu), mais un siècle plus tard, il y a toutes les chances que c'est par les synagogues qu'ils aient connu ce genre de linteaux et de chapiteaux marqués du symbole religieux distinctif. Comme ils l'ont fait pour d'autres formes de la piété (prières, offices, carêmes, fêtes), les chrétiens ont dû se saisir de quelques formules juives de symbolisme, mais en remplaçant les symboles du judaïsme par ceux de leur propre religion.

C. Aménagements intérieurs de la salle de prière

Nous n'avons pas à revenir ici sur d'autres aspects du problème général des influences que l'architecture et les aménagements intérieurs des synagogues ont pu exercer sur les églises antiques, leur construction et leurs meubles liturgiques. Kohl et Watzinger ont eu le mérite de faire une série d'observations pertinentes à cet égard, qu'il suffira de résumer en quelques mots.

Les synagogues de Palestine adoptent dès le IIIe siècle le local de forme basilicale qui, au siècle suivant, sera adopté par tous les chrétiens pour leurs églises. Ces synagogues basilicales sont munies de tribunes, comme le seront maintes églises, et déjà ces tribunes des synagogues sont réservées aux femmes — usage que des chrétiens conserveront, dans les églises basilicales.

Il est probable que, dans ces synagogues antiques, les murs latéraux de la nef centrale ne s'élevaient pas au-dessus des tribunes, et sur ce point les basiliques chrétiennes se distinguaient des synagogues plus anciennes. Deux autres traits de celles-ci ne se retrouvent pas davantage dans les églises basilicales : la colonnade transversale qui, au fond de la nef, sert de trait d'union entre les colonnades latérales; le chevet qui est plat. Mais en réalité ces trois particularités n'en font qu'une : en admettant que les chrétiens installèrent l'autel, dans le chevet de la basilique à tribunes héritée des synagogues, ils eurent à supprimer la colonnade transversale et avec elle la tribune qu'elle portait et qui excluait un chevet à abside, et rendait plus difficile l'aménagement d'une claire-voie au-dessus des tribunes latérales. Le dégagement du chevet, qu'appelait la liturgie chrétienne (mais pas les offices juifs), suffirait ainsi à expliquer tous les traits importants qui séparent la basilique des synagogues de celle des églises, et l'on voit par là même se raccourcir la distance qui les sépare les unes des autres.

D'ailleurs des synagogues du VIe siècle récemment découvertes et que Kohl et Watzinger n'avaient pu connaître apportent une contre-épreuve de ce contact entre architecture des synagogues et des églises antiques, contact qui se prolongea jusqu'au VIe siècle au moins : je pense

[1] Ce linteau a été publié dans les *Annales archéologiques de Syrie* VII, 1957, p. VII, 2-3.

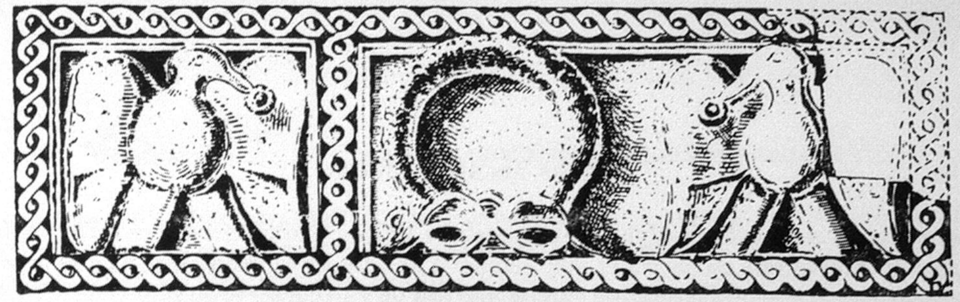


FIG. 15. — Jafa. Linteau d'une porte de synagogue.



FIG. 16. — Soueida, musée. Linteau de temple, avec buste de Jupiter Hammon.



FIG. 17. — Linteau de porte d'un temple trouvé à Palmyre.

à des synagogues comme Beth-Alpha, El-Hammeh ou Jéricho [1] qui, ayant elles-mêmes supprimé la colonnade transversale du chevet et doté celui-ci d'une abside saillante, leur plan se confondait entièrement avec le plan des basiliques chrétiennes (qu'on y ait conservé ou supprimé les tribunes, les églises contemporaines offraient les deux solutions). On aurait pu penser à une influence des basiliques chrétiennes par retour de flamme, et cela n'est pas exclu. Mais le local avec abside réservée à l'armoire de la Tora s'ouvrant directement dans la salle de prière juive nous est attesté dès le IIIe siècle, à Doura. Il n'y a pas lieu par conséquent d'imaginer à tout prix une évolution de la basilique qui serait partie de la formule de Capharnaüm, pour aboutir à celle de la synagogue de Beth Alpha ou à celle, identique, de la plupart des églises chrétiennes depuis Constantin : les deux types ont pu exister parallèlement dès le IIIe siècle, pour les synagogues, et dès le IVe pour les églises qui s'en seraient inspirées. De toute façon, les formes architecturales des synagogues et des églises de ce genre étaient étroitement solidaires.

Rappelons aussi, après Kohl et Watzinger, les cours latérales à portiques, avec un bassin *sub dio*, qui annoncent dès le IIIe siècle les dépendances identiques des églises chrétiennes. Une série importante de textes certifie que les synagogues d'Asie Mineure étaient munies de bassins d'ablutions du même genre qu'en Galilée, et partout ailleurs [2].

Les aménagements intérieurs confirment la parenté des synagogues et des églises. J'avais rappelé naguère [3] les témoignages anciens sur les ambons de dimensions considérables qui s'élevaient au milieu des synagogues hellénistiques. Un einscription du Bas-Empire, à Sidé en Pamphylie, mentionne également un ambon monumental placé au milieu de la synagogue (en dernier lieu avec bibliographie, L. Robert, *l. c.*, p. 47, n. 2 : un « dallage depuis l'ambon — *ἄμβωνος* — jusqu'à l'abside (*σῖμμα*) »; pour cette traduction de *σῖμμα*, voir Kohl et Watzinger, p. 141). Les fouilles des synagogues de Galilée n'ont pas révélé de traces d'ambons monumentaux, qui semblent aussi apparemment absentes dans les synagogues palestiniennes du VIe siècle, avec leurs pavements en mosaïques. Car le tapis de ces mosaïques a été trouvé partout intact, et ses dessins continus ne présentant pas d'interruption qui correspondrait à l'emplacement d'un ambon. Mais ces considérations n'excluent que les ambons en pierre. Des constructions en bois ne pouvaient laisser aucune trace sur les pavements en mosaïque, et l'hypothèse d'ambons en bois est d'autant plus plausible que ce sont bien des meubles en cette matière périssable (malgré leurs grandes dimensions) qu'on trouve dans les synagogues moins anciennes : Kohl et Watzinger en ont relevé des exemples à Tiberias (deux synagogues) et à Dochôbar (Damas) [4].

Les armoires de la Tora pouvaient être en bois et de dimensions plus ou moins réduites. C'est ce qu'il faut admettre pour la synagogue de Doura : une armoire en bois (elle n'a laissé aucune trace) et assez petite pour rentrer dans la niche-abside qui marque le chevet de la salle de prière. Ailleurs, c'étaient des constructions plus importantes, en pierre, qui formaient une espèce de façade, avec colonnes engagées, arcs et frontons. Kohl et Watzinger ont relevé les fragments de plusieurs édicules de ce genre, notamment dans la synagogue de Kapharnaüm. Ce mur d'allure triomphale occupait la largeur de la nef centrale, et c'est avec raison, je crois, que les deux savants allemands l'ont fait dériver de l'adyton des temples païens de la Syrie, celui de Baalbek en particulier.

(1) Goodenough, *l. c.*, fig. 626, 631, 655.

(2) L. Robert, dans *Rev. de Philol.* XXXII, 1, 1958, p. 36-47; *Ibid.*, p. 46-47 sur le rôle important joué dans la vie de la communauté par la cour à portiques et avec bassin, installée devant ou à côté de la synagogue.

(3) *Cahiers archéologiques* I, 1945, p. 129-130.

(4) Kohl et Watzinger, *l. c.*, pl. XVIII, 1, 5, 6.

Cet emprunt à l'architecture des temples contemporains et voisins ne nous surprend pas, étant donné tant d'autres emprunts à la même tradition. Par contre, on a l'impression que ce mur-armoire de la Tora emprunté aux temples n'a pas continué ses migrations, pour se retrouver dans les églises. Nul doute, en effet, que cette paroi-façade ne doit pas être comparée à la barrière à chancels qui, dans les églises antiques séparait le chœur de la nef. Mais si cette barrière qui s'élèvera dans les églises antiques, grecques et latines, venait d'ailleurs, la paroi-façade des synagogues de Galilée est comparable au mur continu et plus ou moins élevé qui se dresse entre la nef et la table d'autel, dans les églises d'Égypte et de Mésopotamie du Nord. C'est dans ces architectures chrétiennes d'Orient que se serait prolongée la tradition de cette paroi-façade intérieure qui avait été retenue, temporairement, par les bâtisseurs des synagogues de Galilée.

Ce qu'il convient de rapprocher des chancels des églises chrétiennes, ce n'est pas l'armoire de la Tora, mais les chancels semblables qui séparaient du reste de la salle de prière les sièges des « anciens » (*πρεσβύτεροι*). En effet, dans les synagogues il était de tradition de réserver aux « anciens » de la communauté un certain nombre de sièges, auprès de l'armoire de la Tora (ils s'y tenaient face à l'assistance, mais dans une position variable par rapport à la Tora). Une inscription provenant de la synagogue de Smyrne (*CIG* III, 9897) évoque la confection de mosaïques dans la partie centrale du local « avec des chancels des bancs » (*στρῶσις τοῦ εἰσωτικοῦ σὺν τοῖς σκαμνοκαγκελοις*). Ces chancels devaient être semblables à ceux qui, dans la nef des basiliques chrétiennes, encadraient les bancs du clergé, ces bancs étant installés derrière ou autour de l'autel.

Dans la deuxième partie de cette étude, nous évoquons un autre point de contact entre synagogues et églises antiques : les mosaïques de pavement. Leur programme iconographique et leur ordonnance procèdent parfois d'une source commune qui, croyons-nous, est à chercher du côté juif. Cette étude aura à tenir compte de la symbolique juive du Temple et de ses reflets dans l'art chrétien. Il y sera question de la parenté iconographique des pavements en mosaïques et des reliefs des ambons paléochrétiens.

II. LES MOSAIQUES DE PAVEMENT

A. Quelques observations générales

Les synagogues et les églises de Terre Sainte présentent souvent des pavements en mosaïque qui se distinguent de la plupart des autres du même genre par la richesse de leur programme iconographique et la présence de personnages et de symboles de la foi, respectivement juive et chrétienne. Le but de l'étude qui suivra est de faire observer que synagogues et églises de Palestine recourent au même art et à des symboles semblables, lorsqu'ils dotent leurs lieux de prière de pavements en mosaïque [1] et que, dans ce domaine aussi, les Juifs semblent avoir la priorité.

(1) La parenté des arts paléochrétien et juif de l'Antiquité, qui s'affirme à mesure que progressent les fouilles, vient d'être relevée dans un ouvrage de vulgarisation édité par les soins des archéologues d'Israël : *The Holy Land. New Light on the Prehistory and Early History of Israel* (*Antiquity and Survival* II, nos 2-3, 1957).

Ce sont surtout les mosaïques de pavement de Palestine que nous aurons à envisager dans les pages qui viennent. Mais dans certains cas, nous en compléterons le témoignage par celui des fresques de la synagogue de Doura, et des reliefs des linteaux de portes dans les synagogues de Galilée (voir *supra*, sur ces reliefs). Certaines mosaïques de pavement, dans les synagogues et églises paléochrétiennes d'Asie Mineure, de Cyrénaïque, de Grèce, d'Italie et d'Afrique, seront évoquées également, dans la mesure où ces monuments situés loin de la Terre Sainte nous aideront à comprendre les œuvres palestiniennes. Nous n'aurons pas à nous prononcer ici sur le problème des sources de ces œuvres, et de leur rapports avec les mosaïques palestiniennes, juives et chrétiennes. Pour répondre à ces questions, une étude spéciale serait nécessaire, et nous ne sommes pas sûrs qu'on puisse la mener à bien dans les conditions actuelles.

Si ressemblants que soient tous ces monuments, on n'arrive à préciser leurs liens de parenté (même en se limitant aux œuvres de la Terre Sainte qui forment un groupe plus compact), qu'en serrant rigoureusement le problème envisagé. Cela est particulièrement nécessaire si l'on entreprend, comme nous le faisons ici, de définir les rapports entre œuvres juives et œuvres chrétiennes.

Nous nous proposons donc de distinguer, dans l'étude des mosaïques qui suivra, deux recherches particulières qui portent chacune sur un domaine doublement délimité, à savoir aussi bien par l'emplacement des œuvres envisagées que par les images qu'on y trouve et leur signification religieuse. On s'arrêtera ainsi, d'abord aux panneaux transversaux qu'on installe dans le chevet des synagogues et des églises; et ensuite aux grands panneaux de la nef. Les deux séries de mosaïques obéissent à des traditions différentes, et cela justifie notre méthode. Elle s'est révélée, d'autre part, comme particulièrement féconde en regard de nos recherches comparatives judéo-chrétiennes.

Conduite de cette façon, cette recherche nous permettra, en outre, de faire avancer l'étude des célèbres fresques de la synagogue de Doura, au-delà de la récente mise au point de C. Kraeling, *The Synagogue*, New Haven 1956 (voir notre note 3, p. 42), et de poser la question des sources juives de la symbolique cosmique de l'église chrétienne et de l'art qui pendant longtemps reflétera cette symbolique, à Byzance et dans les pays du Levant.

B. Les panneaux transversaux du chevet

Dans plusieurs synagogues et églises de Palestine, on peut relever une particularité qui leur est commune. Tandis que d'autres mosaïques s'étendent sur le sol de la nef, le chevet de la salle cultuelle abrite un panneau de mosaïque qui est rectangulaire et « couché », c'est-à-dire transversal par rapport à l'axe de la salle. Dans les salles munies d'une abside, ce panneau de mosaïques de pavement se trouve devant cette abside; dans les salles dépourvues d'abside il occupe la partie de la salle la plus éloignée de l'entrée, la plus rapprochée de l'armoire de la Tora et de la table de l'autel. Son développement transversal fait penser au transept des églises paléochrétiennes. Mais si ce rapprochement ne semble entraîner aucun lien fonctionnel, la mosaïque transversale des églises est manifestement liée à la barrière du chancel. Elle en longe la paroi, du côté de l'autel, et appartient donc au chœur de l'église. Dans les synagogues qui présentent le même genre de panneaux transversaux on ne conserve pas de traces d'un chancel en pierre, et on n'y voit donc pas où exactement passait la ligne de séparation entre « nef » et « chœur ». Là où il n'y en avait pas, la mosaïque transversale du chevet, malgré son iconographie particulièrement sacrée, n'est que celle qui s'approche le plus du chevet, avec l'armoire de la Tora; mais comme on sait — par les inscriptions — que les synagogues avaient leurs

chancels, qui séparaient les sièges des « anciens » du reste de la salle, et créaient ainsi, devant la Tora, un espace réservé comparable à celui du chœur des églises contemporaines, une barrière en bois (ailleurs, une barrière en pierre) a pu s'élever dans les synagogues, entre la mosaïque transversale et les autres panneaux de mosaïques, tout comme au VI^e^ siècle on le voit dans les églises palestiniennes.

Les mosaïques des synagogues occupent ces panneaux par un sujet spécial, et dans les cas où le reste des mosaïques n'en fait voir aucun, c'est ce panneau seul qui offre une image figurative. C'est le cas de El-Hammeh où, sur ce panneau, de part et d'autre d'une dédicace, se tiennent les lions de Juda, gardiens des *sacra* judaïques (1). Ces mêmes lions réapparaissent à Nirim, mais pour flanquer la *menorah* (chandelier à sept branches) complétée par deux autres symboles du Temple, le *lalub* et l'*etrog* (2) (fig. 13). Dans cette synagogue, cette composition transversale, complétée par deux palmiers, n'est pas isolée par un cadre spécial, comme ailleurs, mais son caractère autonome n'en est pas moins évident. La mosaïque de Naaran (3) est séparée régulièrement de celle de la nef, et on y voit une composition semblable, mais qui cette fois réunit deux *menorah* et, entre elles, l'Arche du Saint des Saints. Sur le pavement de Beth-Alpha (4), on trouve, sur un panneau identique, la même Arche, mais flanquée cette fois des deux lions qu'on avait vus tout à l'heure, dans deux autres synagogues, et de deux rideaux, ce dernier motif soulignant le caractère sacré de la figuration. De la mosaïque qui remplissait le même panneau, dans la synagogue de Jafa (5), une grande partie est détruite, mais on y trouvait sûrement une des compositions tripartites dont nous venons de rappeler plusieurs exemples, car on y voit encore, à l'une des extrémités, l'image d'un aigle qui se tient sur une espèce de guéridon, au pied duquel apparaît une tête humaine de face. Comme l'a fait déjà observer l'éditeur de cette mosaïque, peu après sa découverte, le peintre juif s'y inspira de l'iconographie syrienne des religions astrales, et notamment de ses images doubles, où Zeus-Baal apparaît simultanément sous les traits de l'aigle et d'une personnification anthropomorphe du Soleil. La partie centrale de la mosaïque de Jafa était réservée à une dédicace enfermée dans une couronne, de sorte que, dans son ensemble, la mosaïque offrait les mêmes éléments iconographiques que le linteau d'une porte trouvé à Jafa qui a toutes les chances de provenir de la même synagogue : deux aigles assis de part et d'autre d'une couronne (fig. 15).

Le dernier rapprochement nous ramène à ce groupe de linteaux sculptés de Capharnaüm et d'ailleurs, qui nous avaient déjà servi plus haut et qui nous intéressent à nouveau. Car il se trouve que les mosaïques du chevet des synagogues et les reliefs des linteaux d'autres synagogues offrent les mêmes compositions iconographiques. On vient de rappeler, à Jafa, le motif de la couronne (renfermant un symbole, ou une inscription) entre deux aigles assis. Sur un linteau de Capharnaüm (6), on voit l'Arche flanquée d'autres symboles judaïques, c'est-à-dire une formule iconographique très voisine de celle que nous avons relevée à Naaran (7). Sur d'autres

(1) Goodenough, *Jewish Symbols*, fig. 626, 627.

(2) Carte postale que nous reproduisons et dessin au trait qui me furent communiqués fort aimablement par le professeur Michel Avi-Yonah, de l'Université de Jérusalem. Je le prie de trouver ici l'expression de ma gratitude.

(3) *Ibid.*, fig. 641-646.

(4) *Ibid.*, fig. 631 et suiv.

(5) E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue at Yafa near Nazareth. Preliminary Report* (The Hebrew University, Jerusalem, Museum of Jewish Antiquities), Jérusalem 1951, fig. 5 et 6, pl. VII et suiv.

(6) Goodenough, *l. c.*, fig. 471.

(7) Ibid., fig. 646. Cf. *supra*, p. 52, note 2, les linteaux sculptés de temples païens de Syrie, qui représentent des autels de holocauste et des vases liturgiques alignés. Là encore, les sculpteurs des linteaux des synagogues, en figurant l'Arche et les vases liturgiques du temple ne faisaient que créer des pendants aux modèles païens de Syrie.

linteaux de Capharnaüm, enfin, des reliefs montrent — à la manière mésopotamienne — des animaux passant (lions, animaux de sacrifice?) qui, séparés par des arbres, se dirigent antithétiquement vers le milieu du linteau. On verra que ces compositions aussi intéressent notre étude comparative, car si jusqu'ici on ne trouve pas de compositions identiques sur les mosaïques du chevet des synagogues, elles réapparaissent sur des mosaïques du chœur des églises palestiniennes.

Deux faits se laissent retenir des observations qui précèdent : les mosaïques du chevet des synagogues étaient réservées à des compositions schématiques et autonomes qui évoquaient le Temple détruit et les *sacra* judaïques; ces figurations se retrouvent sur les linteaux des portes des plus anciennes synagogues, et cela nous permet de faire remonter au IIIe siècle au plus tard cette iconographie juive et la façon de l'appliquer, qui, l'une et l'autre, seront encore en usage au VIe siècle. La précocité des premiers exemples juifs de ces linteaux et le fait que ces images des linteaux vont de pair avec les mosaïques du chevet, nous importent beaucoup pour la présente recherche. Car nous voici assurés que sur ce point la tradition juive remonte au IIIe siècle au plus tard.

Un autre monument semble le confirmer, tout en élargissant le domaine auquel s'étend cette étude. Je pense à la synagogue de Doura sur le haut Euphrate, et aux peintures qui y décorent le *ciborium* de la Tora. Comme toutes les peintures murales de la synagogue, cette fresque remonte au premier tiers du IIIe siècle. Mais elle se distingue de toutes les peintures qui décorent les *murs* de la synagogue, en dehors d'une partie des figurations sur le panneau central, immédiatement au-dessus du *ciborium :* tandis que partout ailleurs, sur les murs de la synagogue, on figure des scènes descriptives et « historiques », le *ciborium* et le panneau au-dessus de lui supportent surtout des images symboliques abstraites. A cet égard, la parenté de ces figurations avec les mosaïques de pavement de chevet, ou les reliefs du linteau des portes, ne paraît pas surprendre *a priori.* C'est avant tout la façon dont y sont envisagés les thèmes religieux qui apparente toutes ces images.

Cependant leur signification, ainsi que le choix des sujets et l'iconographie, présentent aussi des ressemblances certaines. Ainsi, sur la fresque du *ciborium* de Doura, on retrouve la composition exacte de l'une des mosaïques du chevet que nous venons de rappeler : l'Arche de l'Alliance (comme sur d'autres fresques de Doura et ailleurs, dans l'art juif antique, l'Arche apparaît derrière la façade du Temple) flanquée de la *menorah* et des autres symboles judaïques (fig. 18). L'Arche occupe le milieu du *ciborium,* qui par ailleurs présente une composition asymétrique. Or, la mosaïque de Naaran, ainsi qu'un linteau sculpté de Capharnaüm que nous venons de rappeler, ne laissent aucun doute sur le développement symétrique que devait prendre primitivement cette composition dans son ensemble. Nous ne voulons pas dire que le peintre avait commencé par lui donner ce développement symétrique à Doura même, mais le modèle de ce peintre a dû être construit symétriquement : Arche dans le Temple flanquée de deux *menorah.*

Pour des raisons que nous ignorons, le peintre de Doura ne suivit ce modèle supposé que partiellement, et remplaça la seconde image de la *menorah,* celle de droite, par une scène historique que ni le genre descriptif de cette scène ni le peu de place disponible n'appelaient à cet endroit. On n'est donc pas surpris de constater que la scène du Sacrifice d'Abraham, qu'on y voit, est composée très maladroitement, au point d'en rendre la lecture difficile (à preuve la divergence des opinions des exégètes de cette peinture); et le manque d'analogie entre les deux parties de la peinture du *ciborium* n'est pas moins gênant. Enfin, cette scène historique ne se laisse pas rapprocher non plus des autres peintures historiques de la synagogue

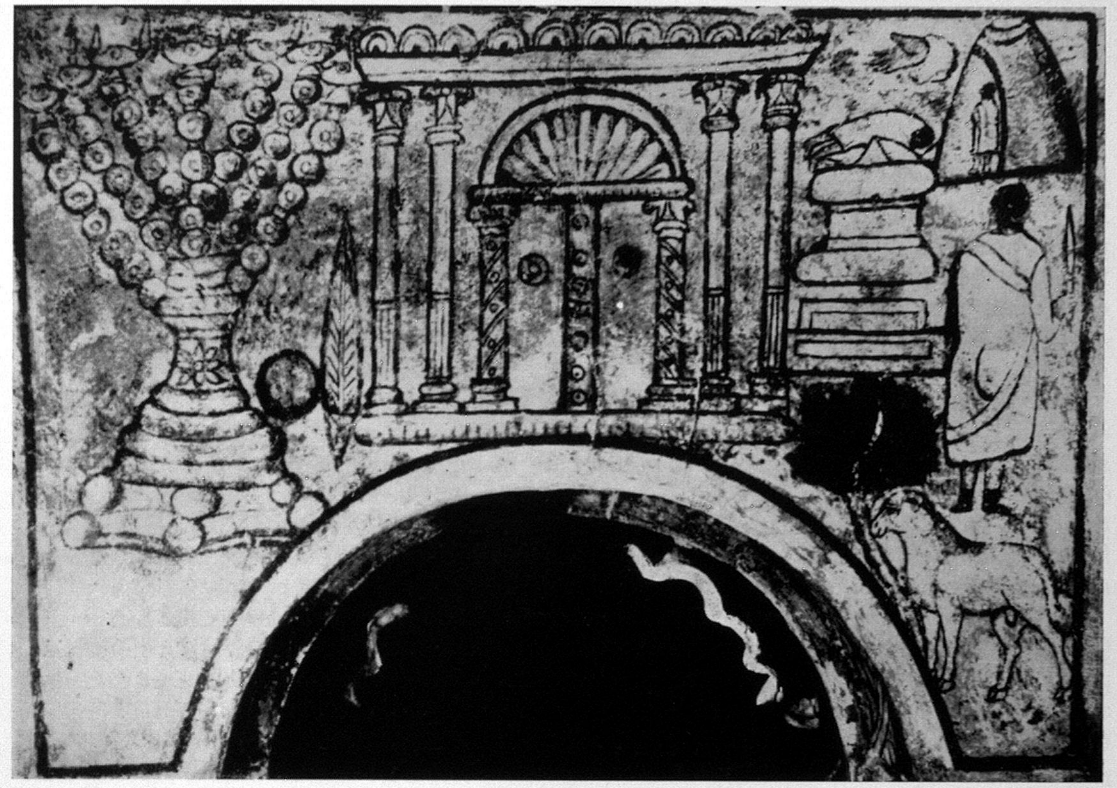


FIG. 18. — Doura. Synagogue. Peintures sur le ciborium de la niche de la Tora.



FIG. 19. — Jafa. Synagogue. Mosaïque de pavement.

qui, elles, sont établies à une échelle beaucoup plus grande. On a d'autant plus nettement l'impression d'avoir affaire à une initiative de la dernière heure, que c'est en supprimant par la pensée le Sacrifice d'Abraham et en lui substituant une deuxième *menorah* qu'on rejoint tout le groupe des figurations du même genre que nous venons de relever sur les mosaïques du chevet et des linteaux des portes des synagogues.

On verra plus loin à quelle partie de la décoration peinte d'une synagogue le peintre du *ciborium* de Doura a pu emprunter la scène du Sacrifice d'Abraham. Quant au reste — et c'est ce qu'on voudrait retenir pour l'instant — nos rapprochements nous permettent de constater que les décorateurs des synagogues, du IIIe au VIe siècle, appliquaient les mêmes compositions symboliques aux linteaux des portes, aux mosaïques du chevet et à la « façade » du *ciborium* de la Tora. Comme il s'agit de symboles essentiels du judaïsme, on n'est point surpris de les trouver à tous ces emplacements, et notamment dans le chevet de la salle de prière, le pavement du chevet et le mur du fond à Doura (le *ciborium* est accolé à ce mur) pouvant être considérés comme des emplacements équivalents (1).

D'autres correspondances se laissent observer entre le décor des chevets des synagogues (mosaïques de pavement en Palestine et peintures murales à Doura) et celui du linteau des portes d'entrée. Ainsi, à Jafa, la mosaïque du panneau transversal devant le chevet présentait aux deux extrémités l'image d'un aigle assis aux ailes éployées, et à ses pieds une tête juvénile de face (personnification du soleil) [fig. 19] . Il s'agit manifestement d'un emprunt à l'iconographie des temples des Baals syriens, la même qui — on l'a vu — avait inspiré les sculpteurs de plusieurs linteaux de portes, dans les synagogues de Capharnaüm et d'El-Jish (IIIe siècle) (2).

Les aigles y apparaissent dans la même attitude que sur la mosaïque de Jafa — aux deux extrémités du linteau. Certes, de la mosaïque de Jafa, il ne nous reste qu'un fragment, et on ignorera toujours ce qui était figuré à son autre extrémité. Mais l'emplacement de l'aigle conservé et l'analogie du linteau trouvé à Jafa même donnent une quasi-certitude à l'hypothèse de deux aigles symétriques. De toute façon, mosaïque et linteaux sont étroitement apparentés, et cela souligne, d'une façon particulièrement frappante, la pénétration de symboles païens sémitiques jusqu'au chevet des synagogues, en rendant moins surprenante la présence d'images des Baals sur une fresque de Doura, à deux pas de l'armoire de la Tora. Le peintre de Doura a été à peine plus audacieux que le mosaïste de Jafa. Les deux confirment ce qui nous avait apparu lors de l'étude des linteaux sculptés, à savoir la surprenante tolérance des décorateurs des synagogues vis-à-vis des symboles de la religion des Baals.

La même mosaïque de Jafa offre au milieu du panneau la représentation d'une couronne. Conforme à l'usage classique, cette couronne s'amincit vers l'endroit où se noue le ruban qui la retient. Les couronnes symboliques des synagogues de Galilée ont souvent cette forme particulière, par exemple, sur le linteau trouvé à Jafa même, à Capharnaüm au sommet d'un arc, à Kefr Birim, à En-Nabraten, à Safsaf (3). Or, une couronne de ce même type apparaît aussi sur le

(1) En ce qui concerne cette équivalence, elle vient confirmer ce que nous supposions autrefois (Grabar, *Martyrium* II, 161) pour la figuration des pains et poissons du miracle du Christ, dans la *memoria* de ce miracle, à El-Tagba, près du lac de Génézareth. L'image conservée est sur la mosaïque de pavement du chevet de la *memoria;* mais il nous a semblé probable qu'une autre image du même miracle pouvait figurer sur le mur du même chevet. Les synagogues viennent maintenant nous fournir des exemples de la même figuration religieuse, qu'on fixe tantôt sur le mur du chevet, et tantôt sur le sol devant ce mur (ou encore sur le linteau de la porte d'entrée : sur le rôle de ce dernier emplacement, voir *infra*).

(2) GOODENOUGH, *l. c.*, fig. 459 et suiv., 522.

(3) IBID., fig. 465 et 468; 510, 511, 518, 548.

panneau central des fresques du chevet, à Doura, exactement au-dessus de la niche de la Tora (1) (fig. 20). Cette couronne y est posée sur une petite table qui — dans le premier état de la peinture (ou, selon Kraeling, dans les deux premiers des trois états du panneau central) — avait pour pendant un autre meuble léger, un peu plus baroque, auquel viennent appuyer leurs pattes de devant deux lions héraldiques. Ce dernier meuble rappelle curieusement l'espèce de guéridon qui sert de support à l'aigle de la mosaïque de Jafa (au pied duquel, à Jafa, apparaît le masque du soleil : fig. 19); tandis que les lions héraldiques affrontés reviennent sur les linteaux des synagogues de Galilée : Capharnaüm, Umm el-ʿAmed, Khirbet Semmaka. Il semblerait donc que, dans sa version initiale, la décoration murale de la synagogue de Doura, qui ne comprenait alors que le panneau central au-dessus de la Tora et de son ciboire, présentait deux des symboles qui apparaissent sur les linteaux archaïques des synagogues — couronne et lions affrontés — et montrait ceux-ci, toujours comme sur ces linteaux, les uns à côté des autres. Iconographiquement, ces images peintes ne se séparent des images sculptées des mêmes motifs que par la présence des meubles-supports de la couronne et des lions. Mais on se souvient que l'un de ces meubles trouve une certaine analogie sur la mosaïque de Jafa, et cela prouve que ces meubles étranges appartiennent à la même tradition iconographique, celle que connaissaient simultanément les mosaïstes des pavement et les sculpteurs des linteaux des synagogues. Or, s'il en est ainsi, les peintures du panneau central, à Doura, dans leur état initial (ou dans les deux premiers états) ont dû remplir les mêmes fonctions symboliques qui plus tard, lors de l'élargissement du cycle, furent confiées aux peintures du *ciborium*.

Autrement dit : voici deux compositions qui, à Doura, sont placées, l'une et l'autre, dans l'axe de la synagogue, au-dessus de la Tora, et qui trouvent leurs pendants sur les linteaux des portes des synagogues palestiniennes et les mosaïques de pavement de leur chevet. Un lien s'établit ainsi entre l'art de Doura et celui des synagogues de Terre Sainte, quoiqu'on ait pensé qu'ils n'avaient rien de commun. D'autres rapprochements le confirment largement, et ceci malgré l'état déplorable des synagogues où l'on relève ces analogies, les unes — en Palestine — ne nous offrant plus que les reliefs des linteaux de portes, et l'autre seulement ses fresques murales et quelques fragments des carreaux peints du plafond.

Revenons encore au panneau central de Doura. Dès son premier état (qu'il y en ait eu deux ou trois), ce panneau offrait la représentation d'une vigne monumentale, avec un lion passant en son milieu, et un Orphée-musicien entouré de quelques animaux, à gauche. Je me demande si on a raison d'attribuer à la même couche de peintures l'image au-dessus de la vigne, tout au haut du mur, où l'on voit un prince (David?) trônant et ses acolytes. Il serait plus normal, en effet, de faire de cette scène la composition centrale du cycle historique postérieur.

C'est à cette version plus tardive (mais que peu d'années ont pu séparer de la première ou des deux premières) qu'appartient sûrement la scène de la Bénédiction par Jacob de ses douze fils et de ses deux petits-fils, enfants de Joseph. En ce qui concerne cette dernière image, elle est venue se superposer à la couronne et aux lions héraldiques que nous avions vus tout à l'heure, et cette considération, ainsi que son caractère historique, font de l'image des deux Bénédictions de Jacob une œuvre certaine de la série postérieure.

Quel sens se dégage de ces figurations, les unes plus abstraites (première version), les autres historiques (version finale) ? La vigne et le lion passant figurent le peuple élu par Dieu, et ces

(1) KRAELING, *The Synagogue*, pl. XVII; GOODENOUGH, *l. c.*, fig. 604.

(2) GOODENOUGH, *l. c.*, fig. 460, 509, 636.

symboles se retrouvent sur des pavements en mosaïque d'autres synagogues : le lion passant au milieu d'une vigne, à Hammam-Lif près de Tunis [1]; la vigne « habitée » par des oiseaux et des animaux, à Nirim [2], à Isfiya, et, en abrégé, à Beth-Alpha. Dans les deux cas, il s'agit de mosaïques non plus du chevet, mais de la nef, et c'est pourquoi nous en remettons l'étude au paragraphe suivant de la présente recherche. Nous en ferons autant pour le thème des bénédictions par Dieu des douze tribus de Juda, qui se laisse signaler sur une mosaïque de la nef d'une synagogue. Enfin, un seul des sujets du panneau central de Doura n'a pas de pendant direct, dans les autres synagogues : c'est Orphée charmant les animaux. Mais en étudiant les mosaïques des nefs, nous rappellerons une mosaïque du même Orphée, à Jérusalem, qui nous suggérera que ce thème païen « converti » appartient au même cycle allégorique que le cycle des nefs des synagogues [3].

Retenons pour l'instant, en ce qui concerne les peintures de Doura au-dessus de la niche de la Tora, que la composition du *ciborium* rejoint les images schématiques des mosaïques du *chevet* et des linteaux des portes, dans les synagogues de Palestine, et qu'il en est de même de la première version du panneau au-dessus du *ciborium*. Tandis que, en revanche, la version ancienne de la partie haute du même panneau et toutes les images de ce panneau qui y furent introduites postérieurement répondent aux sujets qui décorent les pavements des *nefs* des synagogues. Il est significatif que *toutes* les images symboliques de ces peintures axiales, quelle qu'en soit la version, appartiennent au cycle des linteaux et surtout des pavements d'autres synagogues; tandis que les sujets historiques qui tapissent les autres murs de la synagogue de Doura n'ont pas de correspondant, parmi les figurations des linteaux et des pavements. Rien n'est plus normal évidemment, quant à l'absence d'analogies pour les fresques pariétales de Doura, étant donné que les autres synagogues antiques n'ont pas conservé leurs murs droits. Mais il reste que les fresques du groupe axial de Doura, elles, trouvent des pendants sur les pavements et les linteaux, depuis le IIIe siècle, et cela signifie probablement que ces peintures axiales reflètent une tradition d'art synagogal, qui a dû débuter au IIIe siècle et se prolongea jusqu'au VIe.

En pensant à cette distinction entre ce groupe d'images symboliques et plus abstraites, d'une part, et les cycles historiques, de l'autre, on devrait relever séparément le Sacrifice d'Abraham. Car cette scène est « historique », et elle figure pourtant sur le *ciborium* de Doura, au IIIe siècle. Moi-même autrefois, et d'autres, nous avons essayé de justifier sa présence à cet endroit, et nous ne reviendrons pas là-dessus. Mais la démarche des peintres de Doura mérite aussi d'être considérée du point de vue du problème qui nous occupe ici, à savoir, la distinction des sujets propres au chevet d'une synagogue et de ceux qui en décorent la nef. Or, à cet égard la présence du Sacrifice d'Abraham sur le *ciborium* crée une dissonance. La carence des monuments nous empêche de préciser à quel autre emplacement ce sujet appartenait normalement. Mais il est probablement suggestif que la seule image du même sujet, dans une synagogue antique, le fait apparaître, à Doura, à côté des mêmes figurations symboliques et en dehors de tout cycle historique, avec cette seule différence — qui est certes importante, — que le Sacrifice d'Abraham y est fixé sur un pavement de la nef. Je pense à la synagogue de Beth-Alpha [4], qui est du VIe siècle. Une scène historique était mieux à sa place dans un cycle de la nef, et c'est

(1) Ibid., fig. 887, 888.
(2) Nirim : voir *supra*, p. 59 et notre fig. 13 (les deux autres exemples, Goodenough, *l. c.*, fig. 654, 632-635).
(3) Sur la fresque d'Orphée, à Doura, en dernier lieu, H. Stern, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* XXI, 1-2, 1958.
(4) Goodenough, *l. c.*, fig. 632.

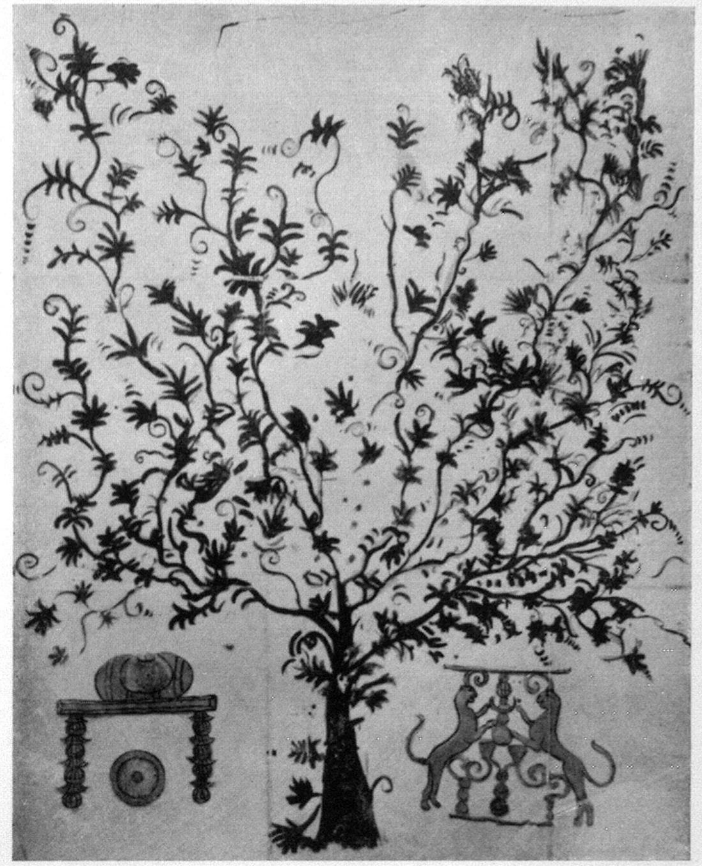
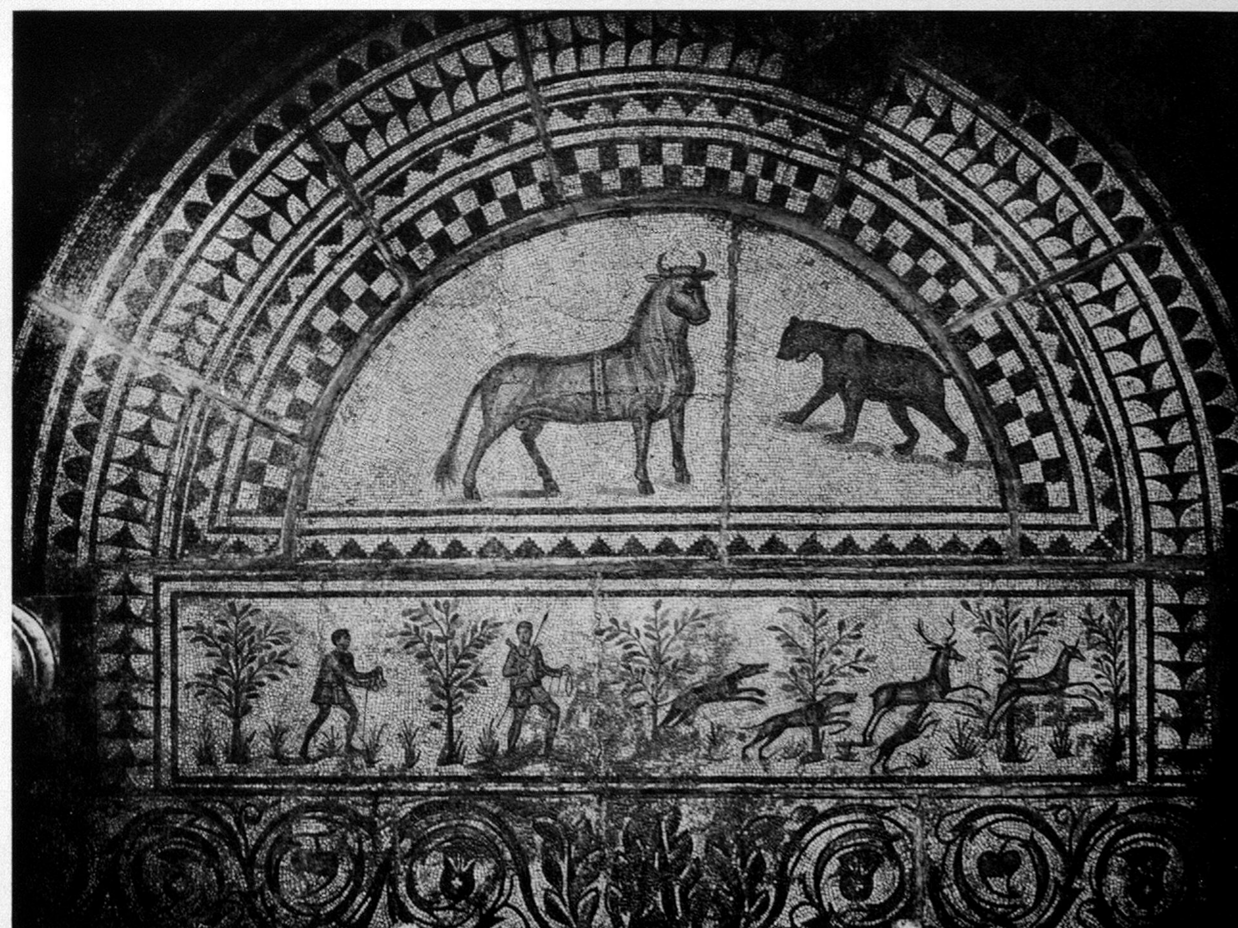


Fig. 20. — Doura. Synagogue. Reconstitution du premier état de la peinture au-dessus de la niche de la Tora.



Phot. du Musée

Fig. 21. — Mosaïque romaine provenant de Westenhofen. Prähistorische Staatssammlung. Munich.

pourquoi Beth-Alpha me semble refléter davantage une ordonnance réfléchie et équilibrée, que Doura, malgré la date plus ancienne de cette dernière. Beth-Alpha nous permet même peut-être d'imaginer mieux la démarche du peintre de Doura, lorsqu'il inséra si maladroitement le Sacrifice d'Abraham dans la composition du *ciborium*. En effet, il n'est probablement pas dû au hasard si, à Doura, le Sacrifice est venu se joindre au panneau des *sacra* judaïques. Car sur la mosaïque mieux balancée de Beth-Alpha, c'est la même scène du Sacrifice d'Abraham qui est chargée à faire pendant à la même composition des *sacra*.

Plusieurs églises de Terre Sainte offrent de curieux pendants à ces images, notamment aux mosaïques du chevet des synagogues. Faute de peintures murales conservées et de linteaux historiés des portes, en Palestine chrétienne, seule la catégorie des mosaïques du chevet peut nous permettre d'observer les versions chrétiennes des images symboliques des synagogues.

Déjà la présence, dans les églises, de ces panneaux de mosaïques de pavement déployés transversalement dans le chevet fait soupçonner une relation directe avec les mosaïques correspondant des synagogues. Car ces panneaux transversaux ne sont nullement banals, et à peu près inexistants dans l'art chrétien en dehors de la Terre Sainte. En revanche, je connais un exemple païen de la même ordonnance : devant l'abside, panneau transversal, avec une scène de chasse, qui semble annoncer les compositions chrétiennes dont il sera question plus loin. Je pense à la mosaïque romaine du IIe siècle, provenant de Westenhofen, actuellement à la *Prähistorische Staatssammlung*, à Munich, inv. IV, 794 (notre fig. 21) [1]. Je n'en connais que deux autres exemples, avec figurations religieuses, et tout d'abord celui d'Aquilée, dans l'église de l'évêque Théodore contemporaine de l'empereur Constantin. Toute la partie de la salle liturgique qui en est le chevet est occupée par une grande mosaïque déployée transversalement [2] et qui figure la mer. Les épisodes successifs de l'histoire de Jonas y apparaissent mêlés aux motifs marins, et au milieu du panneau, sur un îlot dangereusement étroit, Jonas est représenté étendu, image du Salut chrétien. Pourquoi cette composition est-elle tellement isolée, en Italie et partout en dehors de la Palestine? Il est vrai que d'autres points de contact entre les mosaïques d'Aquilée et de Terre Sainte peuvent être observés à Aquilée et ils le seront plus loin. Mais une étude spéciale serait nécessaire pour savoir si cette parenté s'explique par une influence de modèles palestiniens, nullement invraisemblables dans une ville comme Aquilée, largement ouverte aux Orientaux, et notamment aux Juifs. Cependant le thème des panneaux d'Aquilée étant très différent de ceux des mosaïques de chevet palestiniennes, juives ou chrétiennes, cette dépendance éventuelle n'est point évidente.

Nous présenterons le second exemple extra-palestinien d'un panneau transversal, après en avoir rappelé les exemples chrétiens de Terre Sainte. Ceux que je connais ont été relevés dans les ruines de deux villes de Transjordanie : deux exemples dans la ville de Nebo (Khirbet el-Mekhayyat), église du Prêtre-Jean et église de Saints-Loth-et-Procope [3], deux autres exemples dans les chapelles accolées à l'église *memoria* de Moïse, au Mont Nébo (chapelle baptismale et chapelle de la Mère-de-Dieu) [4].

(1) En dernier lieu, Klaus PARLASCA, *Die röm. Mosaiken in Deutschland* (*Röm.-Germ. Forschungen*, t. 23, 1959). Je remercie M. Kunkel qui au nom de l'administration des *Prähistorische Sammlungen* de Munich a mis à ma disposition une série de photographies de ces mosaïques.

(2) En dernier lieu : G. BRUSIN et P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine, 1957, fig. 25, 27, 48.

(3) SELLER et BUGATTI, *The Town of Nebo*, p. 49 et suiv., fig. 4 et pl. 8 à 13; *ibid.*, p. 55 et suiv., fig. 7 et pl. 14 et suiv.

(4) SELLER, *The Memorial of Moses on Mount Nebo*, fig. 27 et pl. 103 et suiv., 109 et suiv.



FIG. 22. — Nébo. Église du prêtre Jean. Mosaïque de pavement.



FIG. 23. — Mont-Nébo. *Memoria* de Moïse. Chapelle de la Mère de Dieu.

La ressemblance avec les mosaïques du chevet des synagogues va très loin. Comme là (cf. p. 59), on y relève plusieurs fois une architecture qui représente symboliquement le Temple de Jérusalem ou l'Arche d'Alliance. Dans l'église du Prêtre-Jean, c'est un temple à fronton et colonnes, comme celui du *ciborium* de Doura (fig. 22). Des chandeliers allumés relèvent le caractère sacré de l'édifice, que flanquent deux paons. Dans la chapelle de la Vierge, auprès de la *memoria* de Moïse, le même emplacement est réservé à un édicule en forme d'un *ciborium* surhaussé, qui correspond à la silhouette de l'Arche tel que le figurent les peintres de Doura (fig. 23). Sous cette Arche, comme sous un dais, on voit un autel des holocaustes. Si schématique qu'elle soit, l'image prétend figurer le Temple de l'Ancienne Loi, et le texte qui l'accompagne, tiré du psaume L (*Vulg.*), 21, évoque les animaux qui seront immolés sur cet autel. Ce passage étant récité pendant la messe, on ne s'écartait pas du culte chrétien en répétant cette image juive devant l'autel eucharistique; mais il n'en reste pas moins que ces images du Temple, sur la bande de l'entrée du chœur, sont des pendants directs aux mosaïques juives que nous avons citées plus haut.

Sur les mosaïques du Mont Nebo et de la ville de Nebo, on trouve un autre motif dont le pendant est dans l'art juif, mais cette fois sur les linteaux des portes des synagogues. Nous avons constaté à plusieurs reprises que, dans l'art des synagogues, mosaïques du chevet et reliefs des linteaux présentaient les mêmes compositions symboliques. Nous sommes donc autorisés à citer ici l'exemple des linteaux, où l'on voit, séparés par des arbres, différents animaux se diriger vers le centre ou se tenir la tête tournée vers le milieu du linteau. Les mosaïques des églises de Transjordanie reprennent ce thème, trait pour trait, sur les panneaux de l'entrée du chœur, tout en lui donnant une signification chrétienne. Nous avons vu tout à l'heure l'exemple des bœufs et des veaux amenés auprès de l'autel des holocaustes (Ps. L, 21). Ailleurs, ce sont des biches et des brebis qui, séparées par des arbres garnis de beaux fruits, se dirigent vers le milieu du panneau, qui lui-même se déploie devant l'autel eucharistique (fig. 24). On a certainement affaire à une évocation du Paradis terrestre, avec ses plantes chargées de fruits et la fraîcheur que procure leur ombre. Le panneau transversal du chevet d'Aquilée (voir *supra*, p. 66) se charge, lui aussi, de figurer le Paradis et la fraîcheur de ses ombrages, mais il y apparaît sous les traits de Jonas se reposant à l'ombre d'une cucurbitacée. A Aquilée, on se sert d'une iconographie familière aux chrétiens d'Italie, tandis qu'en Palestine la formule iconographique qu'on emploie est celle des linteaux des synagogues, qui elle-même reflétait un art syrien de tradition mésopotamienne (alternance d'arbres et d'animaux ou de personnages en procession).

On devrait probablement ajouter : est juive aussi l'idée singulière de représenter uniquement des animaux, pour évoquer le Paradis. En effet, c'est bien de l'image des animaux en paix que se sert Isaïe, dans ses visions eschatologiques célèbres (Isaïe, XI), et quatre mosaïques d'églises au moins, dont trois en Palestine [1] et une en Cilicie [2], sont des illustrations directes

(1) Palestine : Nébo, église de Saint-Lot-et-Procope, narthex (SALLER et BAGATTI, *l. c.*, fig. 7 et pl. 14 et suiv.); église Saint-Georges, chapelle (*ibid.*, pl. 29, 3; 7 et pl. 14 et suiv.). Ma'în (R. DE VAUX, dans *Rev. bibl.* XLVII, 1938, p. 233 et suiv.). Cilicie : Korkyros (E. HERZFELD et S. GUYER, *Mon. As. Minor. Antiquae* II, 1930, p. 106 et suiv., fig. 104-106). Cf. Madaba : *Rev. bibl.* 1892, p. 636, cité par M. STERN, *l. c.*, p. 5.

(2) W. A. CAMPBELL, *The Martyrion at Seleucia-Piera*, in *Antioch-on-the-Orontes* III, Princeton 1941, p. 35 et suiv., et pl. 90 à 92. Cet auteur et M. DORO-LEVI (*Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, p. 360) ont pensé, à tort, à une image d'un « paradis » — réserve de chasse à l'iranienne. Notre interprétation à nous, présentée d'abord à notre cours public du Collège de France de 1957-1958, s'accorde avec celle de M. Henri STERN (*l. c.*, p. 5), en ce qui concerne le texte d'Isaïe. Mais ce n'est qu'ici, dans la présente étude, que nous relevons aussi la part chrétienne et fonctionnelle (liturgique) dans les versions chrétiennes de celles de ces images de la paix des animaux qui sont dans les églises.

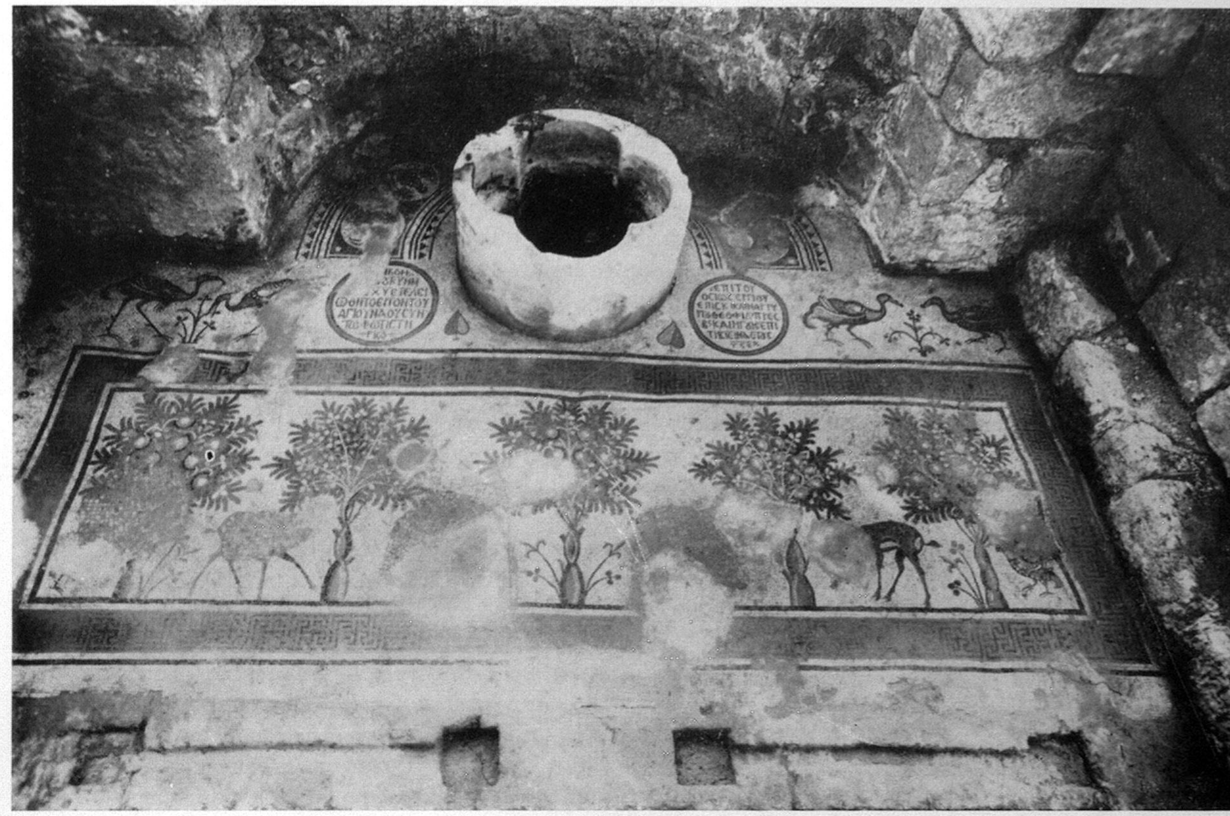


FIG. 24. — Mont-Nébo. Chapelle baptismale. Mosaïque de pavement.

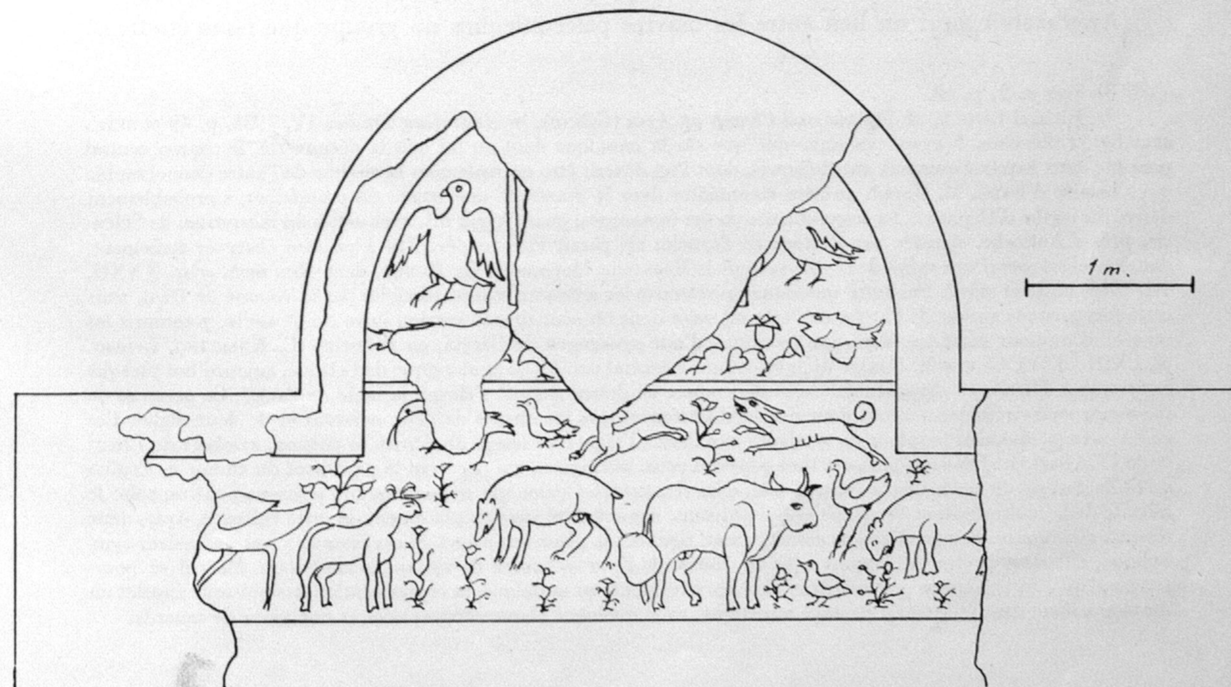


FIG. 25. — Ayas (Cilicie). Église. Mosaïque de pavement.

du texte du prophète biblique (elles figurent face à face, le lion et le bœuf). Une citation du prophète accompagne la mosaïque de ces animaux apaisés, à Korykos en Cilicie.

Sans qu'on puisse pour l'instant signaler aucun exemple judaïque de l'image de la paix des animaux, ce thème a toutes les chances d'avoir été traité par l'art juif antique. Mais en le reprenant pour leur compte, les chrétiens l'ont adroitement adopté à leurs idées religieuses. Ainsi, dans un *martyrium* des environs d'Antioche, à Séleucie [1], ils ont montré une ménagerie d'animaux de toutes les races imaginables, tous paisibles et assagis, mais réunis autour d'un ambon : cet emplacement signifie que l'image montrait l'effet de la parole divine sur « tout ce qui respire ». A Korykos, à Nebo, et sur les mosaïques du chevet d'églises palestiniennes, que nous étudions, on réunissait de même des figures d'animaux, aussi placides et paisibles qu'à Séleucie, mais c'est devant l'autel eucharistique qu'on les installait généralement, et cet emplacement — même là où l'image n'est accompagnée d'aucun rappel direct du sacrifice — suffit pour nous fixer : pour les chrétiens, la paix finale qu'on évoque, en se servant d'une vieille formule biblique, le paradis qu'elle imagine, sont inséparables de l'autel eucharistique.

On trouve une curieuse confirmation de cette manière de voir dans une mosaïque de pavement récemment trouvée à Ayas (anc. Eléousa, puis Sébaste), en Cilicie [2] (fig. 25). Il s'agit d'une œuvre de la fin du v[e] siècle probablement, qui décore le pavement de l'abside et de l'espace qui la précède immédiatement, c'est-à-dire de la partie de l'église qui, séparée de la nef par un chancel, en formait le chœur. Hors de la Terre Sainte, c'est notre second exemple — après Aquilée — d'un panneau de mosaïque transversal, muni d'un cadre qui sépare ce panneau de la mosaïque de l'abside. Autre particularité de ce pavement qui le rapproche des œuvres palestiniennes, chrétiennes ou juives : cette bande transversale est réservée à une image du paradis avec animaux, selon la tradition juive. Mais au lieu de figurer les processions d'animaux séparés par des arbres paradisiaques, on rappelle ici les animaux apaisés d'Isaïe, leur placidité nouvelle étant figurée à l'aide d'opposition, tête à tête, d'un léopard et d'un bœuf, d'une ourse et d'une brebis.

Ayas établit ainsi un lien entre les œuvres palestiniennes du groupe que nous étudions,

(1) Voir n. 2, p. 68.

(2) Michael Gough, *A Temple and Church at Ayas* (*Cilicia*), in *Anatolian Studies* IV, 1953, p. 49 et suiv., avec fig. et planches. N'ayant pas remarqué que sur la mosaïque dont on lui doit la découverte, le champ central présente deux paires d'animaux antithétiques, dont l'un devrait être normalement la victime de l'autre (iconographie qui s'inspire d'Isaïe), M. Gough préféra reconnaître dans la mosaïque une image du *paradeisos*, « probablement dérivé du mythe d'Orphée ». La ressemblance de ces mosaïques, quant à leur art, avec celles du *martyrium* de Séleucie, près d'Antioche, signalée par l'auteur de l'article, me paraît bien fondée. Elle a pu être observée également, dans les mosaïques d'une église de la ville voisine de Misis (anc. Mopsueste) (L. Budde, dans *Riv. arch. crist.* XXXII, 1-2, 1956, p. 41 et suiv.). Sur cette mosaïque on retrouve les animaux rendus paisibles par la volonté de Dieu, mais cette fois groupés autour de l'arche de Noé; un sujet dont on connaît une version juive du v[e] siècle, y compris les rangées d'animaux paisibles, dans une mosaïque d'une synagogue de Gérasa, en Palestine (C. Kraeling, *Gerasa*, pl. LXIII-LXIV). Ce que M. Gough désigne comme « central panel » de la mosaïque de l'abside, aujourd'hui presque entièrement détruit, est sûrement le cadre de l'espace au-dessus duquel s'élevait la table de l'autel. Ce panneau de mosaïque semi-circulaire n'offrait donc vraisemblablement que les images de deux poissons et de deux aigles. Ces *zodia* ont certainement la valeur de symboles chrétiens : l'aigle est l'image du Christ, le poisson, symbole du Christ et de l'Eucharistie. Les deux poissons font penser à ceux, analogues, qui décorent le pavement du chœur de l'église de El-Tagba près du lac de Génézareth. Mais là, elles flanquent les pains qui se joignent aux poissons pour rappeler le miracle de la multiplication des pains et des poissons, commémoré sur l'emplacement de cette église. A Ayas, deux oiseaux aquatiques, presque détruits actuellement, tiennent la place des paons. Si ces oiseaux y ont une valeur symbolique, elle devrait être en rapport avec le thème de l'eau — source de vie, qu'ils supposent. Mais il se pourrait aussi qu'à Ayas, comme souvent dans l'art des pavements en mosaïque, la représentation des poissons appelât un développement dans le sens du paysage aquatique, avec quelques plantes appropriées et une paire de canards.

dans le présent paragraphe, et les mosaïques de la voisine Korykos, de Séleucie près d'Antioche et d'ailleurs qui figurent la paix des animaux. D'une part, Ayas se rattache à la tradition palestinienne dont nous avons essayé de montrer les origines juives. Mais il se sert, d'autre part, du thème de la paix des animaux qui caractérise ces autres mosaïques. Comme nous l'avons dit plus haut, l'origine juive est probable, pour toutes les figurations de la paix des animaux, mais la variété de celles-ci nous invite à les étudier par séries plus homogènes qui correspondent à des applications distinctes du thème. La recherche qui suivra, dans le prochain tome des *Cahiers*, envisagera une catégorie palestinienne des images des animaux assagis par Dieu, celle qu'on trouve sur les pavements des *nefs* des églises palestiniennes [1].

Paris. A. Grabar.

(1) L'emplacement du panneau du Paradis, à l'entrée du chœur des églises du vi[e] siècle, pose un problème que nous n'envisagerons que dans le deuxième article consacré aux sources juives de l'art paléochrétien. C'est après avoir étudié les mosaïques de la nef, avec leurs thèmes cosmiques, que nous aurons à faire remarquer que l'image du Paradis est installée à l'Est de la figuration de l'Univers, et que ce rapport correspond aux idées de l'époque : sur certaines illustrations de la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustes (par exemple dans le manuscrit conservé au Mont Sinaï; nous reproduirons cette miniature), le Paradis est accolé au flanc Est de l'Univers. C'est un jardin dont les arbres sont alignés à l'intérieur d'un cadre long et étroit qui rappelle ceux des panneaux transversaux du chevet des églises du vi[e] siècle réservés au même sujet paradisiaque et qui le traitent d'une façon semblable.

DEUX NOUVEAUX RELIEFS FUNÉRAIRES D'ISTANBUL ET LES RELIEFS SIMILAIRES *

par

NEZIH FIRATLI

Au cours de l'été 1958, on a découvert à Istanbul à l'occasion de travaux de canalisation, dans le quartier de Taşkasap, devant les nos 50 et 41 de la rue Tevfik-Fikret (fig. 1-I), un relief de calcaire très bien conservé, ressemblant à une face de sarcophage à colonnes avec acrotères. Le Musée d'Archéologie d'Istanbul décida alors de faire quelques recherches à cet emplacement [1]. Ce qui permit, malgré les conditions rendues difficiles par un espace restreint et par le trafic de la rue, de découvrir un second relief semblable au premier et d'observer la disposition du lieu et des deux pierres.

Nous avons trouvé ces reliefs *in situ* à 2,50 m de profondeur au-dessous du niveau actuel. L'un d'eux était orienté Nord-Sud et placé sur une base spéciale, au-dessus d'une surface recouverte de plaques en calcaire (fig. 3). L'emplacement A de 2 m de long sur 1 m de large (fig. 2-I), où se dressait ce relief, est limité sur les trois autres côtés par un mur de 0,60 m d'épaisseur. Ce mur, qui s'élève jusqu'au bandeau du relief, se termine à sa partie supérieure par une moulure en calcaire. Au-dessus de la moulure on a trouvé des traces de mur. Mais celui-ci étant démoli au moment de la fouille, nous n'avons pu en déterminer ni la forme, ni la fonction. Après et de chaque côté du relief, le mur continue sur une longueur d'environ un mètre. Il tourne ensuite à angle droit vers le Nord et enserre une autre tombe C (fig. 2-I), constituée des quatre côtés par un mur en briques. Le second relief était placé perpendiculairement à ce mur, en direction Est-Ouest, dans les mêmes conditions que le premier, face à une tombe B (fig. 2-I) de mêmes dimensions (2 m de long sur 1 m de large). Nous avons trouvé au fond de cette tombe, à chacun des quatre angles, une petite base remployée ou retaillée dans de petits chapiteaux. Ces bases, de 18 cm de hauteur nous font supposer qu'un coffre en bois ou un cercueil était posé dessus.

Après avoir enlevé les deux reliefs et les dalles de calcaire, nous avons découvert sous chacun

* Je tiens à remercier ma collègue Mme Andrée Rollas, du Musée d'Archéologie d'Istanbul, qui a bien voulu se charger de la version française de cet article, et le Dr Semavi Eyice, de la Faculté des Lettres d'Istanbul, pour ses remarques et son aide, ainsi que M. André Grabar, professeur au Collège de France, et M. J. C. Steppe, professeur à l'Université de Louvain; les conversations que j'ai eues avec eux au sujet des reliefs m'ont été très utiles.

(1) Pour l'annonce de la découverte cf. *Anatolian Studies* IX, 1959, p. 31 et *Amer. Journal of Archaeology* LXIV, 1960, p. 69.

des reliefs deux tombes d'environ 2 m de long, 0,90 m de large et 1 m de profondeur chacune (fig. 2-II). Les reliefs se trouvaient à peu près au milieu des tombes et placés transversalement. On trouva ensuite une autre tombe moins large (0,75 m), placée parallèlement au deuxième relief et transversalement aux deux tombes, puis deux nouvelles tombes orientées Nord-Sud comme

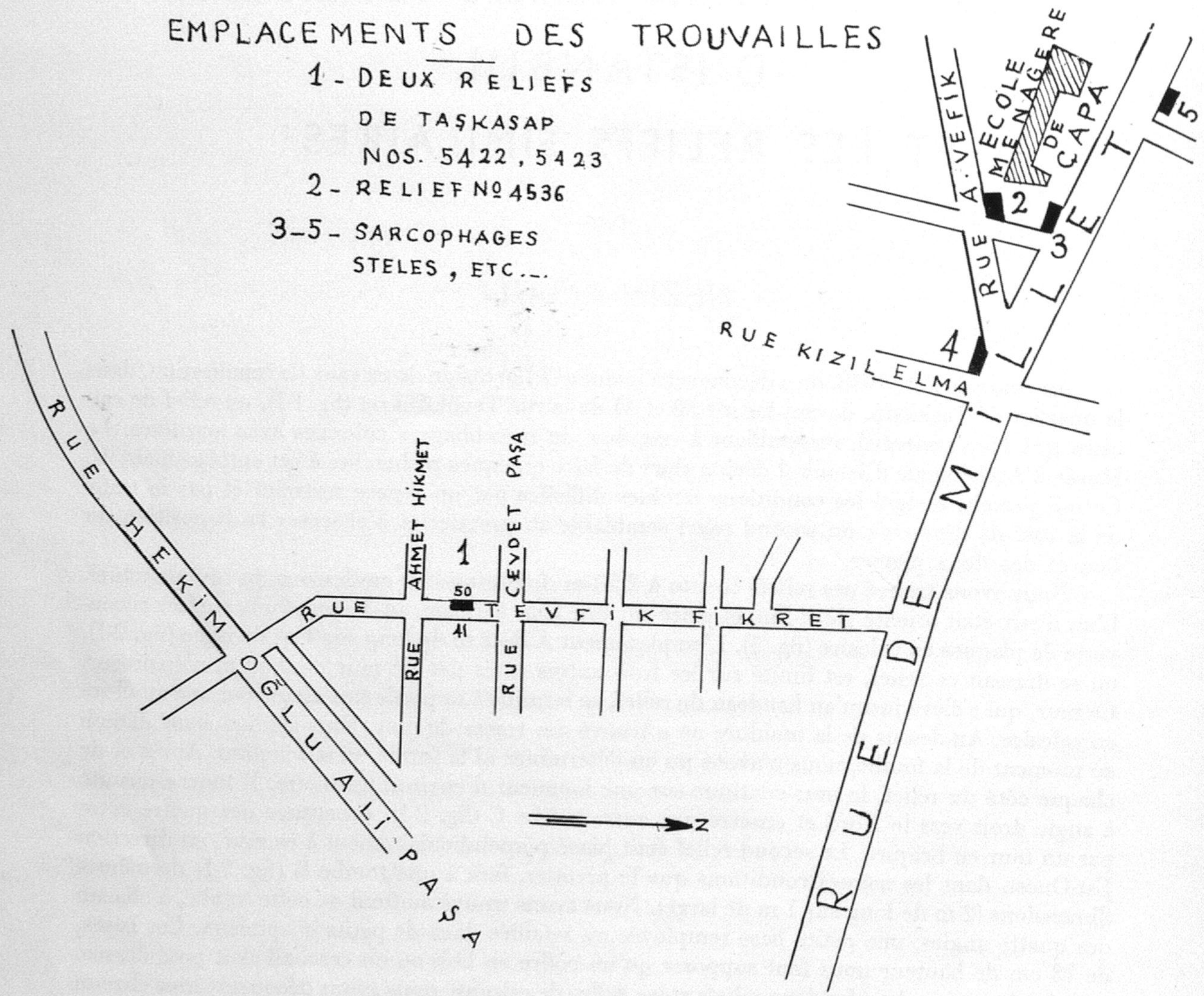


FIG. 1.

les deux premières. Toutes ces tombes sont séparées entre elles par une dalle de calcaire et l'ensemble est entouré d'un mur crépi. Dans chaque tombe se trouvaient plusieurs squelettes. Ce qui indique qu'il s'agissait sans doute de tombes familiales ou communes. Les dalles de calcaire recouvrant la première couche de tombes formaient devant les deux reliefs une place bien pavée.

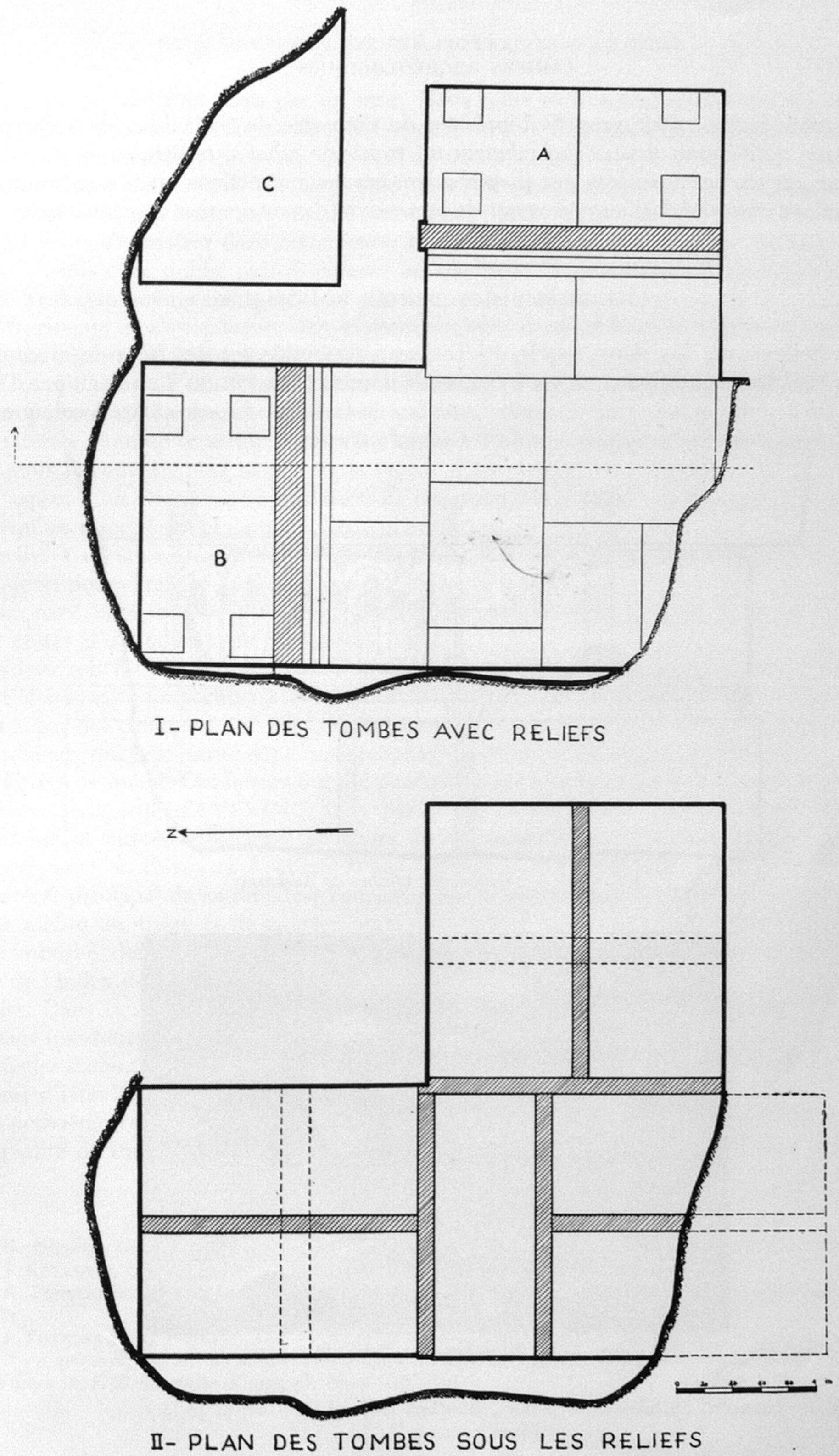


FIG. 2. — Plan des tombes de Taşkasap.

La disposition de ces reliefs rappelle l'intérieur du mausolée de Galla Placidia à Ravenne[1]. Et j'ai pensé qu'il devait exister logiquement un troisième relief vers l'Ouest ou vers le Sud. J'ai fait des recherches aussi loin que possible dans ces deux directions, mais sans résultat. Des maisons m'ont empêché malheureusement de poursuivre davantage mes investigations.

Utilisation des reliefs à l'origine

A première vue, les deux reliefs de Taşkasap ressemblent à des faces de sarcophage à colonnes. Mais les explications que nous venons de donner prouvent qu'il ne s'agit pas d'un sarcophage. On a voulu avec ces reliefs donner une façade en forme de sarcophage à colonnes à une

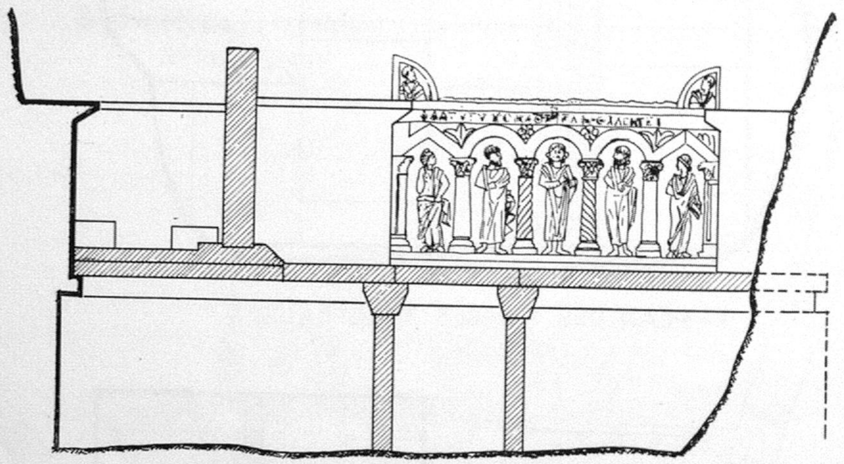


FIG. 2, A. — Coupe des tombes de Taşkasap.

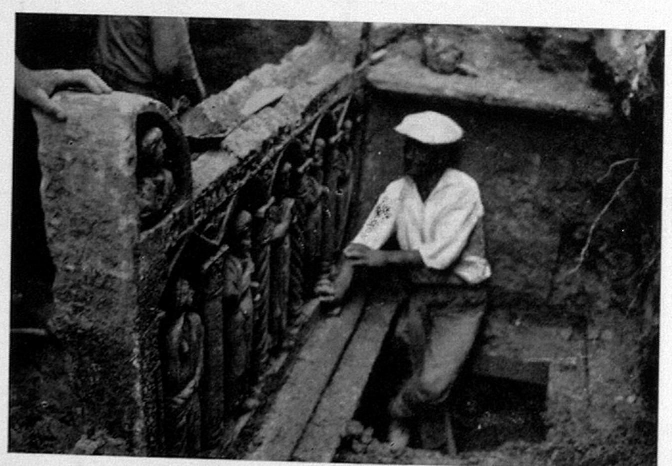


FIG. 3. — Situation du relief 5422 *in situ*.

(1) W. F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst.*, München 1958, pl. 144-147, p. 72-73.

tombe constituée sur trois côtés par un mur. Nous nous trouvons ainsi devant une imitation de sarcophage à colonnes. La forme du relief, avec un acrotère en quart de cercle aux deux angles supérieurs, renforce cette impression. Chacune de ces tombes devait être recouverte d'une plaque en calcaire. Mais nous n'avons pas trouvé de traces de plaque. Dans la tranche supérieure du premier relief a été pratiquée une entaille entre deux parties obliques. Ce qui indiquerait qu'un toit devait venir s'encastrer dans cette fente. En tout cas, le relief à acrotère de Saint-Jean de Stoudion[1], qui a été publié parfois comme un fragment de sarcophage[2] ainsi que nos deux reliefs de Taşkasap (même si l'on ne tient pas compte de leur disposition sur les tombes) ne sont pas des fragments de sarcophages, ceux-ci étant sculptés dans un bloc monolithe et comportant toujours un couvercle. D'autre part, ici les acrotères sont sculptés dans le même bloc que le relief, alors que dans un sarcophage l'acrotère est sculpté à part, avec le couvercle. En plus, les reliefs ne portent sur les tranches latérales, qui sont taillées comme des plaques, aucune trace de face latérale, comme ce serait le cas s'il s'agissait d'un sarcophage. Ces reliefs ne sont donc, comme nous l'avons dit plus haut, que la façade d'une tombe en maçonnerie donnant à cette tombe l'aspect d'un sarcophage à colonnes. Et ce « *faux sarcophage* » était naturellement moins coûteux qu'un sarcophage monolithe. Cette observation éclaire l'hypothèse de B. Pantchenko[3] sur le relief à acrotère de Saint-Jean de Stoudion. En outre, il est possible que l'ensemble et la position des reliefs de Taşkasap ressemblent aux tombes trouvées au Vatican, sous Saint-Pierre, en particulier aux tombeaux égyptiens[4]. Les reliefs et les tombes de Taşkasap doivent être les restes d'un monument funéraire.

Ces deux reliefs ont été sculptés dans un calcaire local qu'on trouve dans la banlieue d'Istanbul près de l'Hebdomon. Le premier relief (Musée, n° 5422 [fig. 4]) est divisé en cinq niches séparées entre elles par des colonnes. Ce relief représente peut-être une scène de *Traditio Legis*. Le bandeau supérieur, qui représente dans un sarcophage la bordure du couvercle, portait une inscription en lettres de métal. Ces lettres ont été perdues, mais leur trace permet de comprendre que cette tombe était celle d'EYTYXHC. Une partie de l'inscription a été modifiée et les deux noms du milieu ont été détériorés au cours de ce changement. M. Louis Robert lit : Φλά-(ϐιος) Εὐτύχης : ou Εὐτύχεος ὁ κα(ὶ)... (6 ou 7 lettres)... ἐνθάδε κῖται.

L'intérêt principal de ce relief est concentré sur la niche centrale. En effet, les personnages des deux niches de droite et de gauche, ainsi que ceux des acrotères regardent, vers le Christ, jeune et imberbe, debout dans la niche centrale. De la main gauche, Jésus tient un rouleau qu'il indique de l'index de la main droite. Saint Paul et saint Pierre se tiennent à droite et à gauche du Christ. Dans la niche de l'extrémité gauche une femme est debout, tandis qu'à droite un personnage (peut-être une femme) tient un rouleau en partie déroulé. Ces deux dernières figures sont difficiles à identifier, mais à cette époque on trouve des représentations de femmes dans les sculptures d'Istanbul[5]. Les bustes des acrotères représentent des apôtres.

Le deuxième relief (Musée, n° 5423 [fig. 5]) est fait avec le même matériel et présente la même qualité de travail que le premier. Comme celui-ci, il imite une façade de sarcophage à

(1) G. MENDEL, *Catalogue des Sculptures grecques, romaines et byzantines* II, 1914, n° 670.
(2) J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit.*, Berlin 1941, p. 163.
(3) A. PANTCHENKO, *Note sur les reliefs d'Imrahor Djamissi*, in MENDEL, *Catalogue des Sculptures* II, p. 461-462.
(4) J. TOYNBEE-J. W. PERKINS, *The Shrine of St Peter.*, London 1959, p. 51, fig. 7, pl. 7.
(5) Il y a, par exemple, sur un tambour de colonne du Musée d'Istanbul deux figures de femmes : MENDEL II, n° 659; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, pl. 76, p. 59.

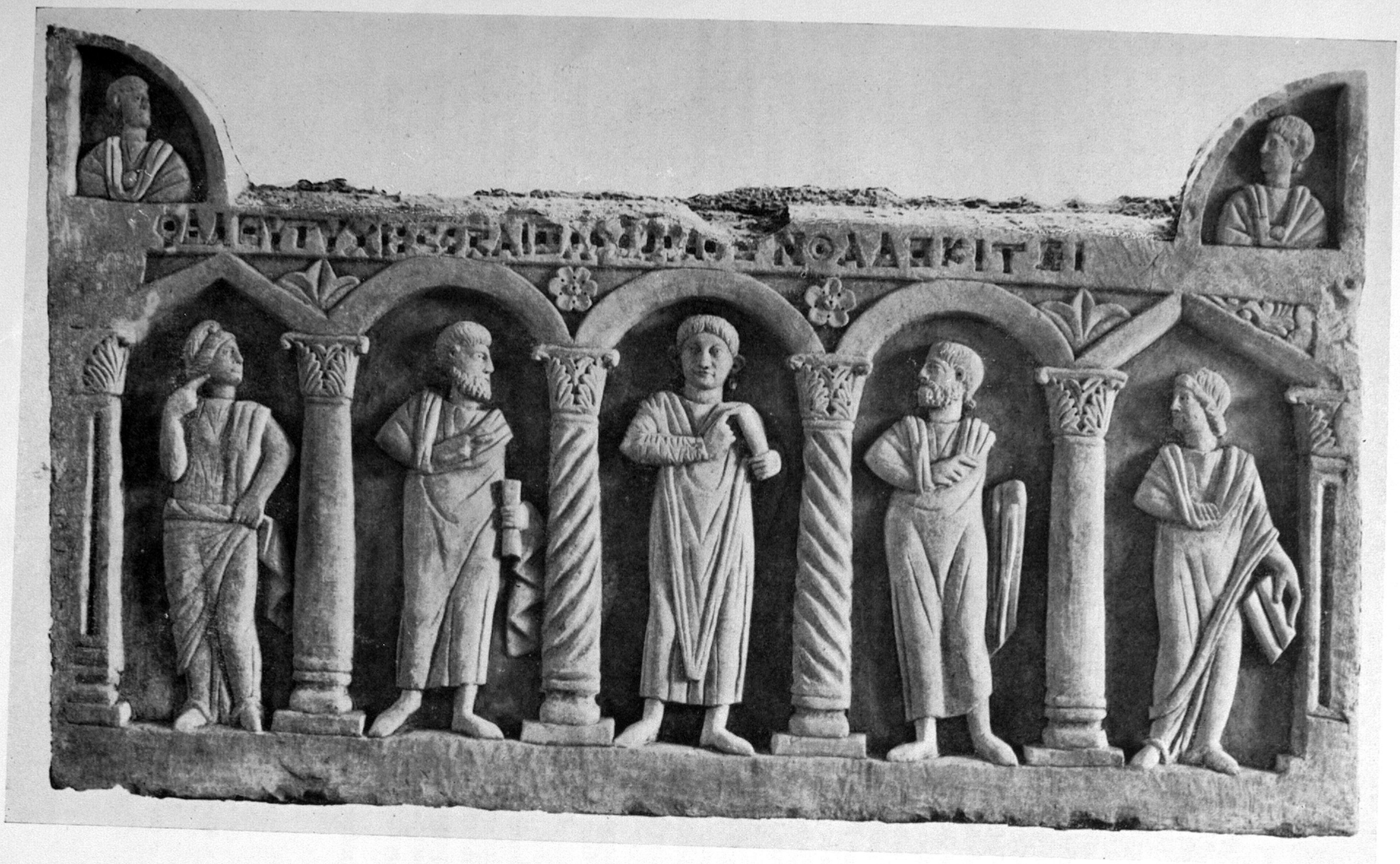


Fig. 4. — La « Traditio Legis » de Taşkasap.

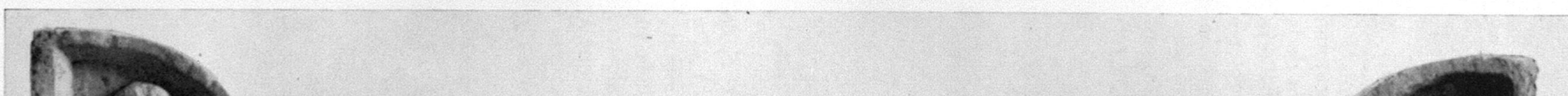


Fig. 5. — La « Majestas Domini » de Taşkasap.

colonnes. Il représente une *Majestas Domini* [1]. Il est plus haut à droite qu'à gauche. Comme le premier, il est divisé en cinq niches dont trois sont couronnées d un arc et deux d'un fronton angulaire, plus hauts que dans le premier relief. La plinthe du bas est aussi plus large. C'est pourquoi les colonnes et les personnages de ce relief sont plus petits que dans l'autre.

Dans la niche centrale encadrée de deux colonnes torses, Jésus, jeune et imberbe comme dans le premier relief, est assis sur un trône. Ses pieds reposent sur un tabouret. Il tient de la main gauche le Livre sacré ouvert. De la main droite, il fait le signe de bénédiction. Saint Pierre et saint Paul se tiennent à droite et à gauche du Christ. Dans les autres niches et dans les acrotères sont représentés des apôtres. Chez tous les personnages de ces deux reliefs, les prunelles et les trous des oreilles sont travaillés au trépan. Dans certaines figures, les glandes lacrymales sont aussi pratiquées au trépan, ce qui donne l'impression que l'œil a deux pupilles. En outre, certains personnages ont des cheveux longs et une boucle sur la nuque, près de l'oreille, qui ressemble de loin à une boucle d'oreille.

Autres reliefs du même type trouvés à Istanbul

Nous avons au musée d'Istanbul plusieurs reliefs du même type que ceux de Taşkasap, trouvés dans les mêmes parages. Une partie de ces reliefs, comme ceux de Taşkasap, est ornée de décorations architecturales semblables à celles des sarcophages à colonnes. Un autre groupe comporte une bordure unie ou richement décorée. Dans l'un et l'autre groupe, la plinthe du bas est toujours nue.

Dans le premier groupe se trouvent le relief de Saint-Jean de Stoudion dont nous avons parlé plus haut [2], ceux découverts en 1957 à la nouvelle entrée de la ville, au Sud de Topkapı, remployés pour la réparation des murailles extérieures (fig. 6 à 12) [3], le fragment de relief découvert également près de Taşkasap, à Çapa (Musée, nº 4536 [fig. 13]) et le relief de Daniel (nº 3289 [fig. 14]). Nous pouvons ajouter le petit fragment d'un relief de la Porte d'Edirne [4]. Une stèle funéraire en calcaire, découverte à Istanbul, et qui se trouve actuellement au musée de Berlin, peut aussi être incorporée à cette série [5]. Cette stèle prouve qu'à côté des grands reliefs en calcaire utilisés pour imiter des sarcophages à colonnes, il y avait, pour les tombes plus modestes, des stèles sculptées dans la même matière, en forme d'édicule, avec un pilier ou une colonne à chaque extrémité. Ce type de stèle dont on a trouvé un exemplaire à Istanbul, se rencontre plutôt en Orient ou en Égypte [6].

A côté de cette série, il existe un autre groupe de reliefs semblables en calcaire, travaillés de la même façon, mais sans décoration architecturale. Entrent dans ce groupe : la *Majestas*

(1) Pour les images de la *Majestas Domini*, cf. F. Gerke, *Christus in der Spätantiken Plastik*, Mainz 1948, p. 49 et suiv.

(2) Mendel II, nº 670; T. Rice, *Kunst aus Byzans*, München 1959, nº 17.

(3) On a trouvé ces reliefs au Sud de Topkapı, à la nouvelle entrée de la ville, pendant la restauration des murailles dirigée par M. Rüstem Duyuran, Directeur du Musée d'Archéologie d'Istanbul. Ces reliefs avaient été remployés au cours de la réparation des murailles extérieures. Je remercie M. Rüstem Duyuran de m'avoir permis de citer et de publier les photographies de ces reliefs.

(4) Mendel III, nº 1318.

(5) K. Wessel, *Staatliche Museen Zu Berlin, Ein Führer durch die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung.* Berlin 1957, p. 120.

(6) Pour ce type de stèles, cf. K. Wessel, *op. cit.*, p. 120 *s.v.*; C. M. Kaufmann, *Handbuch der Christlichen Archaologie*, Paderborn 1913, p. 490, fig. 188.



6 7 8 9 11 12 10

Fig. 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12. — **Reliefs de Topkapı.**

Domini et l'*Entrée à Jérusalem*, de Saint-Jean de Stoudion [1]; le *Relief de Jésus*, de la Porte de Mevlevihane [2]; les *Miracles de Jésus*, de la Porte d'Edirne [3]; *Jonas dans la baleine* et *Trois Hébreux dans la fournaise*, d'Altı Mermer [4], et enfin *Jonas happé par la baleine*, de

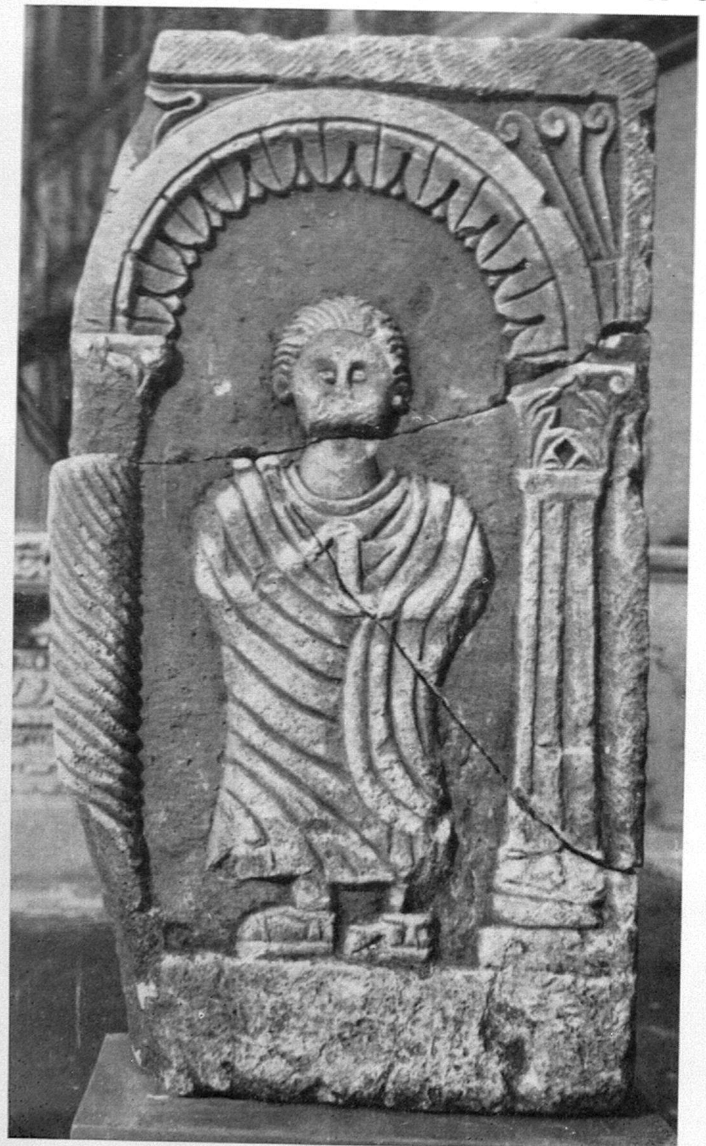


Fig. 13. — Relief de Çapa n° 4536.

(1) Mendel II, nos 668-669; *The Walters Art Gallery*, in *Early Christian and Byzantine Art*, Baltimore 1947, n° 58, pl. IV. T. Rice, *Kunst aus Byzans*, n° 16.
(2) Mendel II, n° 673; Peirce-Tyler, *L'Art byzantin* I, Paris 1932, n° 164.
(3) Mendel II, n°672 ; Peirce-Tyler, I, n° 165.
(4) Mendel II, nos 686-687.



Fig. 14. — Relief de « Daniel ».



Fig 15 — Relief de « Jonas happé par la baleine ».

Fenarı Isa (nº 4517 [fig. 15]) (1). Le *Sacrifice d'Abraham* (Musée, nº 4141 [fig. 16, *a*, *b*]) qui est cité à côté des reliefs de Saint-Jean de Stoudion (2) porte au revers une moulure et une croix en



Fig. 16 *a*. — Relief du « Sacrifice d'Abraham ».

relief. Il s'agit donc d'une dalle de parapet, sans rapport de ce point de vue avec nos reliefs funéraires. Le revers des autres reliefs est resté uni et leur épaisseur est plus grande que celle d'une dalle de parapet. Cette série de reliefs aussi imite une face de sarcophage, mais cette fois

(1) Nezih Firatli, *Short Guide. Byzantine Works of Art in the Archaeological Museum of Istanbul*, Istanbul 1955, p. 32.
(2) T. Rice, *Byzantine Art*, London 1954, p. 159; *Kunst aus Byzanz*, p. 38.

pas d'un sarcophage à colonnes. Chacun de ces reliefs devait être placé devant une tombe en maçonnerie. La forme de la *Majestas Domini* et de l'*Entrée à Jerusalem* de Saint-Jean de Stoudion convient particulièrement à cet emploi. Le revers de ces deux reliefs a été laissé nu et, comme le



F g. 16 *a*. — Revers de la figure 16 *b*.

dit B. Pantchenko (1), il ne s'agit pas de dalles de parapet. D'après leur épaisseur ce ne sont sans doute pas non plus des plaques de revêtement. En général, on considère que les reliefs de Saint-Jean de Stoudion ornaient l'enceinte d'un ossuaire monastique commun (2). Comme dans la *Traditio Legis* de Taşkasap, où la moitié de l'écoinçon d'angle a été laissée nue pour recevoir le mur (fig. 3), dans la *Majestas* de Saint-Jean de Stoudion aussi, la partie droite n'est pas sculptée, peut-être pour la même raison. En outre, on peut penser que les reliefs de la Porte d'Edirne

(1) Pantchenko, *in* Mendel II, p. 461.
(2) *Early Christian and Byzantine Art*, Baltimore 1947, p. 32-33, nºs 57-59.

et de la Porte de Mevlevihane[1] et celui de *Jonas happé par la baleine* (nº 4517 [fig. 15]), étant de même épaisseur et ayant les mêmes caractéristiques que les reliefs de Saint-Jean de Stoudion, avaient la même destination. Il en est de même pour les reliefs d'Altı Mermer quoique leur épaisseur soit un peu moindre[2].

La nécropole

Taşkasap et Çapa, où ont été découverts des reliefs, sont situés près de la muraille de Constantin (fig. 17). De temps en temps, on trouve à ces endroits des objets funéraires. Ces objets, réunis au musée, prouvent avec assez d'évidence que les régions de Çapa et de Taşkasap, y compris la rue Tevfik-Fikret, étaient occupés par des nécropoles byzantines. Parmi ces objets, on compte deux stèles funéraires avec inscription[3], un sarcophage d'enfant en brèche rouge[4] et un fragment de relief (nº 4536 [fig. 13]), dont nous avons parlé plus haut, découvert près de l'École ménagère (fig. 1-2), avec deux autres stèles funéraires munies d'inscriptions[5]. Ces dernières années, on a trouvé devant la même école une stèle funéraire, un couvercle de sarcophage et un sarcophage simple, intérieurement momiforme (fig. 1-3)[6]. Un peu plus loin, vers le Nord-Est, dans les jardins d'un hôpital, ont été découverts quelques sarcophages momiformes dont l'un, un sarcophage d'enfant, portait sur le couvercle une croix de forme très rare[7]. A l'Ouest de cet emplacement, entre celui-ci et les murailles actuelles, R. Janin indique une nécropole[8]. Au Nord, dans la vallée du Lycus, près de Fenarı Isa et de Sari Güzel[9], à peu près à la même distance du centre de la ville que l'autre emplacement, ont été découverts des objets funéraires de mêmes types (fig. 17-6). Si l'on suit la route de ces nécropoles en direction de la Marmara, on atteint Altı Mermer (fig. 17-7), puis Samatya (fig. 17-8) où l'on a découvert le fameux fragment de sarcophage du type de Sidamara qui se trouve à Berlin[10]. Et nous arrivons enfin à Saint-Jean de Stoudion (fig. 17-9).

Plusieurs fragments de reliefs ont été trouvés, remployés dans les réparations des murailles à Topkapı, aux Portes d'Edirne et de Mevlevihane. Une partie de ce matériel a dû être pris dans les nécropoles proches pour réparer ces murailles. Nous apprenons ainsi que pendant la première période de l'art byzantin, la région située entre les murailles actuelles et les murailles de Constantin, et particulièrement la septième colline où se trouvent Taşkasap, Çapa et Topkapı, était occupée par des nécropoles. Dans l'Antiquité, les nécropoles étaient situées entre le Forum de Constantin, Beyazit, Aksaray et Süleymaniye[11]. Mais, après Constantin, parallèlement à l'agrandissement de la ville, les nécropoles furent déplacées vers l'Ouest, et, aux Vᵉ et VIᵉ siècles en particulier, elles avaient atteint l'emplacement localisé ci-dessus. Nos deux reliefs doivent

(1) Mendel II, nos 672-673.
(2) Mendel II, nos 686-687.
(3) J. Ebersolt, *Mission archéologique de Constantinople 1920*, Paris 1921, p. 50, nº 5, nos du Musée 2787-2788.
(4) Arif Müfit (Mansel), *Arch. Anz.*, 46, 1931, p. 175, fig. 3, nº du Musée 4014.
(5) Nos du Musée de ces stèles : 4610-4611.
(6) N. Firatli, *Three Notes from Istanbul, in Annual of Archaeological Museum of Istanbul*, 5, 1952, p. 62. S. Eyice, *Anadolu* II, 1955, p. 83, nos 1-2.
(7) *Annual of Archaeological Museum of Istanbul*, nº 7, 1956, p. 55, nº du Musée 5220.
(8) R. Janin, *Constantinople byzantine*, Paris 1950, carte I.
(9) Arif Müfit (Mansel), *Ein Prinzensarkophag aus Istanbul*, Istanbul 1934. A. M. Schneider, *Byzanz*, Berlin 1936, p. 95, nº 22.
(10) Volbach, *Frühchristliche Kunst*, p. 58, pl. 73; K. Wessel, *op. cit.*, p. 173, fig. 5.
(11) N. Firatli, *Découverte de trois églises byzantines à Istanbul*, dans *Cahiers archéologiques* V, 1951, p. 183; E. Mamboury, *Les nécropoles de Byzance*, dans *Bulletin officiel du Touring et Automobile Club de Turquie*, nº 79, 1948, p. 27-30.

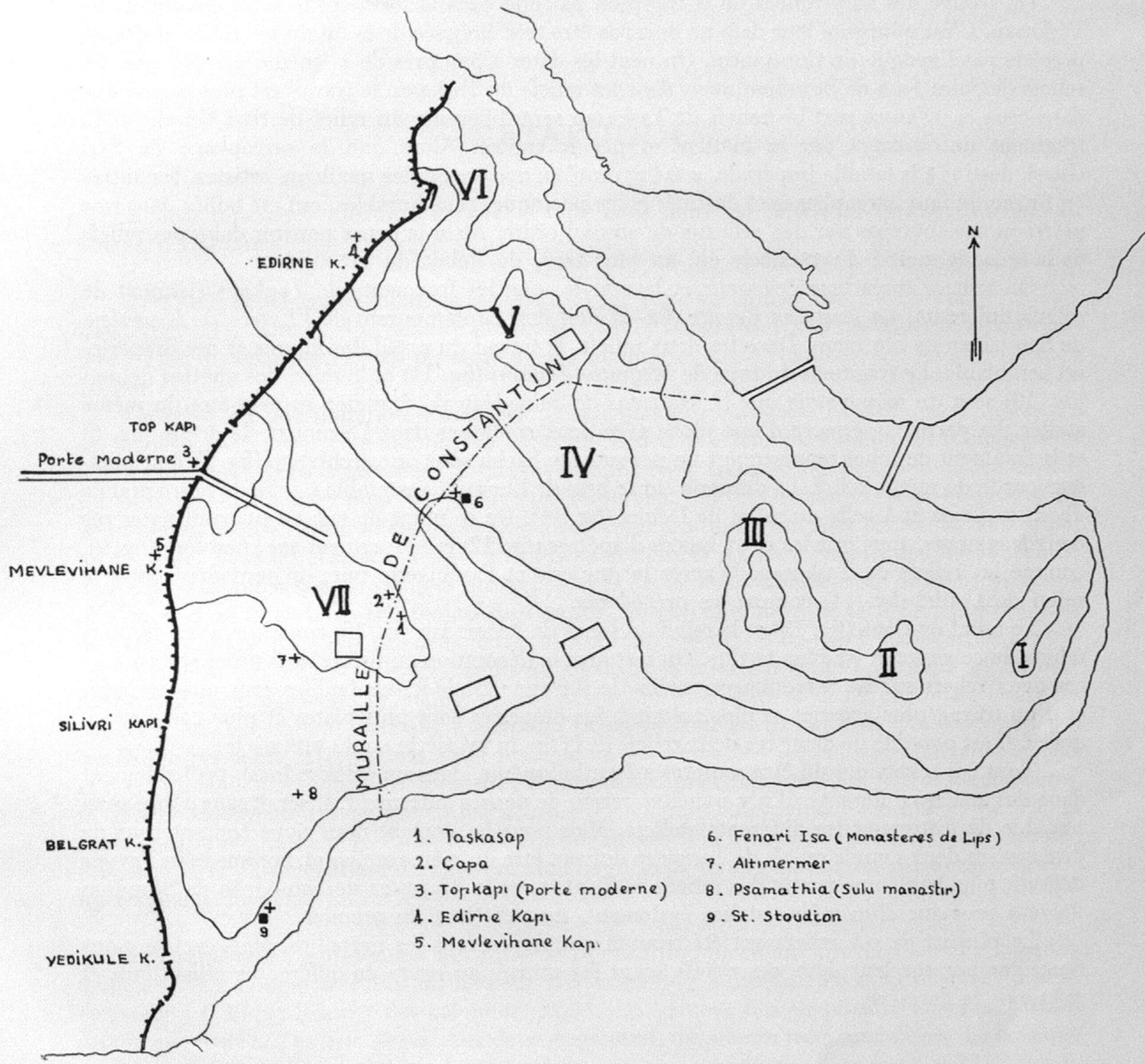


Fig. 17. — Lieux de trouvailles dans Istanbul des reliefs du même type.

provenir d'un monument funéraire assez grand, situé dans la nécropole qui occupait cet emplacement et les autres reliefs prouvent que dans ces nécropoles existaient plusieurs tombes du même type.

Date des reliefs

On trouve des survivances de la tradition païenne dans la forme et le sujet des reliefs de Taşkasap. C'est pourquoi leur date ne doit pas être très éloignée de la fin du VIe siècle et elle ne précède pas l'époque de Constantin. On peut les dater à peu près de la même époque que les reliefs de Saint-Jean de Stoudion, mais dans les reliefs de Taşkasap le travail est plus soigné que dans ceux-ci. D'autre part les reliefs de Taşkasap sont différents du relief de Sari Güzel, et du fragment de Samatya par la matière et par le travail. Alors que le sarcophage de Sari Güzel, destiné à la famille impériale, a été exécuté en marbre par les meilleurs artistes, les autres en forme de faux sarcophages et destinés à des personnes plus humbles, ont été taillés dans une pierre moins coûteuse par des artisans de second ordre. Ainsi je pense pouvoir dater ces reliefs de la seconde moitié du Ve siècle ou, au plus tard, du début du VIe siècle.

On voit, d'après leur épaisseur et leur style, que les fragments de Topkapı viennent de reliefs différents. *La Fuite en Égypte* (fig. 8) doit être contemporain de *l'Entrée à Jérusalem* de Saint-Jean de Stoudion. Dans les deux reliefs, le travail du profil des figures et des draperies est semblable. Le fragment du type de *Majestas Domini* (fig. 11) et le relief des apôtres debout (fig. 10) sont du même style que la *Majestas* de Saint-Jean de Stoudion et peut-être du même atelier. La partie supérieure d'une niche avec deux colombes dans l'écoinçon de droite (fig. 6) et le fragment de relief représentant un personnage barbu sous une archivolte (fig. 7) font peut-être partie du même relief. La draperie sur le bras de l'homme ressemble à celle de notre grande *Traditio Legis* et à celle du relief de Daniel (fig. 14). De ce point de vue on pourrait dater ces deux fragments, ainsi que les deux bustes d'apôtres (fig. 12) et le fragment avec acrotère (fig. 9), comme les reliefs de Taşkasap. D'après la draperie et l'archivolte nue, on peut aussi dater le relief de Daniel (fig. 14) comme les précédents.

Le relief de Çapa (fig. 13) et le relief de Jonas de Fenarı Isa (fig. 15) constituent les derniers reliefs de ce genre et les plus tardifs. On retrouve la décoration en forme de feuilles stylisées de ces deux reliefs sur les sarcophages tardifs de Ravenne. Mais ici les feuilles sont plus stylisées et d'un travail plus grossier et plus primitif; les draperies sont plus plates et plus conventionnelles. Il est possible de dater ces deux reliefs de la fin du VIe siècle ou du VIIe siècle.

Tous ces reliefs ont dû être sculptés à Istanbul même, dans un calcaire local, probablement dans des ateliers différents. Il n'y a aucune raison de penser autrement. Il serait sans doute aussi possible de distinguer les différents ateliers. Mais pour le moment nous nous contenterons de dire que les deux grands reliefs de Taşkasap doivent être du même atelier et, comme nous l'avons déjà dit plus haut, une partie des reliefs de Topkapı et la *Majestas* de Saint-Jean de Stoudion doivent provenir d'un même atelier également, mais distinct du premier.

La plupart de ces reliefs ont été trouvés remployés dans les murailles. Mais ceci ne nous renseigne pas sur leur date, ces reliefs ayant été utilisés au cours de différentes réparations et même de la dernière.

CATALOGUE

Reliefs funéraires inédits d'un même type cités dans cet article et qui se trouvent au Musée d'Istanbul :

1. Grand relief représentant la *Traditio Legis* (fig. 4), trouvé rue Tevfik-Fikret, à Taşkasap (fig. 1-1). Numéro d'inventaire du Musée : 5422. Longueur : 2,15 m; hauteur avec l'acrotère : 1,22 m; épaisseur : 0,20 m; hauteur des colonnes : 42-43 cm; hauteur des chapiteaux : 10 cm.

Ce relief est une imitation d'une face de sarcophage à colonnes. La dalle est prolongée à ses angles supérieurs par un acrotère en quart de cercle. Aux deux extrémités, les tranches sont lisses, sans traces de faces latérales. De chaque côté se dresse un pilier à une cannelure. Au milieu, les trois niches cintrées dont les archivoltes retombent sur des colonnes, sont encadrées de deux niches sous un fronton angulaire. Les deux colonnes du milieu sont torses, les autres ont un fût lisse. Tous les chapiteaux sont corinthiens et décorés de deux grandes feuilles d'acanthe dont les extrémités sont travaillées au trépan. Les bases des colonnes sont composées d'une plinthe et d'un large tore. Les écoinçons d'arcade, de part et d'autre de la niche centrale, sont décorés d'une rosette. Ceux des deux autres arcades sont décorés d'un lys. L'écoinçon de l'extrémité droite est orné d'un feuillage, tandis qu'à gauche, il n'est pas sculpté, la moulure du mur recouvrant cette partie du relief (fig. 3). Au-dessus des rampants et des archivoltes, court un bandeau sans décoration, avec une inscription en métal dont les lettres sont tombées, mais qui est lisible par leurs traces. Dans cette inscription, les noms des personnages ont été changés et il est possible que d'autres noms aient été inscrits à la place des premiers. Entre les acrotères, la tranche supérieure est coupée en biseau avec une entaille longitudinale au milieu. Au bas du relief court une plinthe nue. Ce relief est presque intact. Seul le haut de l'arête droite est un peu mutilé et, à la partie centrale du bandeau supérieur, deux lettres ont été en partie cassées avec un fragment du relief. Le revers est retaillé et nu.

2. Grand relief représentant la *Majestas Domini* (fig. 5). Même provenance que le précédent, nº 5423. Longueur : 2,06 m; hauteur avec acrotère : à droite, 1,26 m; à gauche, 1,20 m; épaisseur : 0,20 m; hauteur des colonnes: 32-34 cm; hauteur des chapiteaux : 10 cm. Mêmes détails que dans la *Traditio Legis*. Aux deux extrémités, un pilier à trois cannelures. Le bandeau supérieur est nu, sans inscription. Les acrotères sont plus grands que dans le nº 5422. Celui de gauche, qui était brisé, a été réuni au relief. Il porte une cassure au revers. Comme dans le relief précédent, la tranche supérieure, entre les acrotères, est taillée en biseau. Une entaille y a été pratiquée à droite, mais ne continue pas jusqu'à l'extrémité gauche. Chaque écoinçon d'arcade est décoré d'une rosette à six pétales. Celle à gauche de Jésus a un pétale de plus, comme dans le nº 5422. Dans chaque écoinçon d'angle, est sculpté un lys à deux pétales.

3. Fragment de relief (fig. 6), trouvé à la nouvelle entrée de la ville, au Sud de Topkapı, nº 5417. Longueur : 0,75 m; hauteur : 0,27 m; épaisseur : 0,16 m. Ce fragment ressemble à l'angle gauche du relief précédent. Il est décoré au centre de deux rangs de denticules formant les rampants d'un fronton angulaire. C'est la partie supérieure d'une niche. A gauche, une moitié d'écoinçon est décorée d'une demi-palmette à quatre spirales. A droite, il y avait une niche surmontée d'un arc dont il reste une trace de l'archivolte. Dans l'écoinçon de droite, deux colombes, très bien sculptées, boivent dans une coupe. A la partie supérieure, on voit un listel au-dessus duquel il y avait une frise décorée de feuilles dont il reste quelques traces. On ne peut pas dire s'il y avait ou non un acrotère à gauche, cette partie étant très mutilée. Près de l'arête gauche court une étroite bande nue. Dans le fronton sont sculptées, à droite, deux pommes de pin, l'une verticale, l'autre horizontale, à gauche, une main (?) tendue vers la droite. La tranche de gauche et le revers sont nus.

4. Fragment de relief (fig. 7), trouvé à la même place que le précédent. Nº 5413. Hauteur : 0,49 m; largeur : 0,22 m; épaisseur : 0,16 m. En haut du fragment est sculptée la partie droite d'une archivolte richement décorée. Un listel nu sépare le tympan du relief. A droite de celui-ci, on voit un personnage barbu dont le corps est tourné vers la droite et la tête vers la gauche. Il reste les traces de la tête d'un animal à gauche. L'archivolte est décorée d'un rang de perles rondes, puis d'un rang formé d'une perle longue alternant avec deux pirouettes, d'un rang de petites feuilles allongées et enfin d'une rangée de denticules de peu de relief. Le tympan est décoré de feuilles d'acanthe. Dans l'angle droit, au-dessus de l'archivolte, feuillage. Le relief a été bien coupé à droite pour être remployé. Le tympan et l'archivolte de ce relief sont tout à fait les mêmes que dans le petit fragment de la Porte d'Edirne (Mendel III, nº 1318).

5. Fragment de relief représentant *La Fuite en Égypte* (fig. 8), trouvé au même endroit que le précédent. Nº 5415. Hauteur : 0,74 m; largeur : 0,45 m; épaisseur : 0,15 m; largeur de la plinthe : 0,12 m. Ce fragment a été brisé en deux morceaux que l'on a réunis. Une colonne torse divise le relief en deux parties. A droite de la colonne, Marie assise en amazone sur un âne (qui ressemble plutôt ici à un cheval), tient dans ses bras l'Enfant Jésus dont le visage est mutilé. Il ne reste que la partie gauche de Marie et de l'animal. Entre la colonne et Marie se dresse un arbre dont la partie supérieure a disparu. A gauche de la colonne, le relief est mutilé. Au bas du relief, il y avait une plinthe qui a dû être brisée par les pioches, ainsi que la colonne. Le relief a été soigneusement coupé à droite pour être remployé. Les draperies et le relief sont travaillés ici différemment et dans un autre style que les autres fragments.

6. Fragment de relief (fig. 9), trouvé au même endroit que les précédents. Nº 5414. Hauteur: 0,27 m; largeur : 0,49 m; épaisseur : 0,12 m. C'est l'angle droit d'un relief à acrotère. Le revers est mal dégrossi. Au-dessus du fragment il y avait un acrotère aujourd'hui disparu, mais dont il reste des traces de draperies. Entre l'acrotère et la partie inférieure court un bandeau nu. L'écoinçon triangulaire est décoré d'une branche de feuilles d'acanthe. A la partie inférieure, fragment sans sculpture.

7. Fragment d'un bas-relief (fig. 10), trouvé au même endroit que les précédents. Nº 5420. Hauteur : 0,76 m; largeur : 0,29 m; épaisseur : 0,12 m. Ce relief était brisé en deux fragments qui ont été réunis. Sur une plinthe de 15 cm de hauteur, un personnage dont la tête manque se tient debout. A droite et à gauche de cette figure, on peut voir les traces d'une draperie et du

cou de deux autres personnages. La figure centrale a le bras droit replié sur la poitrine et marche vers la droite. Les plis de la draperie sont exécutés au ciseau. Ce fragment doit faire partie d'un relief du même type de représentation que le relief à acrotère de Saint-Jean de Stoudion avec un groupe d'apôtres dans une niche. Le revers est nu. Le relief a été bien coupé à droite pour être remployé.

8. Fragment d'un bas-relief (fig. 11), trouvé au même endroit que les précédents. Nº 5419. Hauteur : 0,56 m; largeur : 0,29 m; épaisseur : 0,14 m. C'est la partie supérieure d'un personnage de face, aux cheveux longs, qui ressemble à la *Majestas* de Saint-Jean de Stoudion. Il est possible que ce fragment fasse aussi partie d'une *Majestas Domini*. Le personnage fait le signe de bénédiction. La tranche supérieure et celle de gauche sont taillées. Cassure à la partie droite et au bas du relief. Le revers est nu.

9. Fragment de relief (fig. 12), même provenance que les précédents. Nº 5418. Hauteur : 0,34 m; largeur : 0,22 m; épaisseur : 0,12 m. Il ne reste du relief que deux bustes d'apôtres regardant vers la gauche et placés sur deux plans. Le personnage au premier plan a le bras droit replié sur la poitrine. Les nez des deux figures sont brisés. Le revers du relief est lisse. La plaque a 8 cm d'épaisseur et le relief 4 cm.

10. Fragment de relief (fig. 13), trouvé à Çapa, près de l'École ménagère, avec deux stèles à inscriptions. Numéro du Musée : 4536. Hauteur : 0,85 m; largeur : 0,50 m; épaisseur : 0,15 m; largeur du bandeau inférieur : 0,11 m; hauteur des colonnes : 0,30 m; largeur du bandeau supérieur : 0,045 m; hauteur des figures : 0,53 m. Il était brisé en trois fragments qui ont été réunis. Ce fragment est la partie droite d'un relief imitant une face de sarcophage à colonnes. La partie supérieure, la tranche droite et le revers sont nus. A droite, s'élève un pilier à trois cannelures, et à gauche, une colonne torse. Dans une niche couronnée d'un arc, un homme est debout, de face. Ses yeux sont petits et comme fermés. La partie gauche du relief, après la colonne, est cassée. Il est difficile de dire comment était composé le restant du relief, mais il devait comprendre encore au moins deux niches. D'après les traces de rampant qui existent sur le chapiteau, on sait qu'il y avait une niche sous fronton angulaire à gauche du fragment que nous avons. Il devait y avoir ensuite au moins une seconde niche cintrée symétrique à celle de ce fragment. Ici, le personnage a le bras replié sur la poitrine et tient un rouleau. Il est imberbe et porte des cheveux courts. Ses pieds chaussés de sandales sont de profil. Son corps et ses jambes sont courts. Le bras qui tient le rouleau est disproportionné et d'un travail primitif. Tout le relief est grossièrement travaillé. Ce relief n'est pas prolongé d'un acrotère comme les grands reliefs de Taşkasap. Il n'y en avait peut-être pas, ou bien l'acrotère avait été sculpté à part et placé sur le relief quand celui-ci était en son lieu d'origine. L'archivolte est décorée d'un rang de feuilles stylisées en forme d'un demi-ovale, avec une nervure centrale incisée. Cette même décoration se retrouve sur les sarcophages de Ravenne et sur le relief de Fenarı Isa (fig. 15) [1].

11. Fragment de relief : *Daniel* (fig. 14), trouvé à Istanbul, mais l'emplacement exact est inconnu. Nº 3289. Hauteur : 0,53 m; largeur : 0,54 m; épaisseur du relief : 0,16 m; épaisseur du fragment avec la frise : 0,20 m. Sous la frise à décoration végétale, on voit une niche surmontée d'un arc. Dans cette niche, sous un rideau retenu en trois points à l'archivolte, Daniel

(1) Volbach, *Frühchristliche Kunst*, nºs 174-179.

se tient de face, les bras ouverts. Cassures à la partie supérieure, ainsi qu'à droite et à gauche. L'archivolte retombe à gauche sur un chapiteau dont il reste quelques traces. Le relief se termine à sa partie supérieure par une frise de feuilles d'acanthe, sculptée symétriquement à l'axe de l'arc. Les plis de la draperie, sur le bras de Daniel, sont travaillés au ciseau. La partie inférieure du personnage est brisée.

12. Fragment de relief (fig. 15), trouvé près de Fenarı Isa, en 1933, au cours des travaux de canalisation. N° 4517. Hauteur : 0,90 m; largeur : 0,71 m; épaisseur : 0,12 m. Il était brisé en cinq fragments qui ont été réunis. Ce fragment est la partie gauche d'un relief imitant une face de sarcophage sans colonnes et dont la partie droite manque. La bordure et les figures sont un peu mutilées. La partie supérieure et l'arête gauche sont décorées d'un rang de feuilles, comme dans le n° 4536 (fig. 13), et dans les sarcophages de Ravenne dont nous avons parlé plus haut dans le n° 10. Au bas du relief, court une plinthe de 12 cm de hauteur, comme dans les autres reliefs. Ce fragment représente Jonas jeté dans la baleine par son compagnon. Jonas et l'autre personnage sont nus. Leurs cheveux sont bouclés sur la nuque.

Nezih FIRATLI.

Istanbul, Décembre 1959.

LES PEINTURES DU MAUSOLÉE «DE L'EXODE» A EL-BAGAOUAT

par

HENRI STERN

Les monuments de la nécropole chrétienne el-Bagaouat dans l'oasis el-Khargeh du désert libyen (Haute-Égypte) ont eu une suite de malchances dans l'archéologie chrétienne. Relevés une première fois il y a soixante ans de façon un peu sommaire, quoique avec beaucoup d'intelligence, par le voyageur russe V. De Bock (1), une seule brève étude leur avait été alors consacrée par C. M. Kaufmann (2).

En 1906 et 1907 le *Metropolitan Museum of Art* entreprit de faire explorer méthodiquement ce site. Pour des raisons que j'ignore les travaux furent arrêtés en 1908 et repris seulement longtemps après la première guerre mondiale, en 1931, sur une échelle beaucoup plus réduite d'ailleurs. Les résultats de ces trois campagnes de fouilles (1906, 1907, 1931) n'ont jamais été publiés. Tout ce que nous en savons est contenu dans quelques brefs rapports parus dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* des années 1908, 1928 et 1932, rédigés par quelques membres de cette mission (3). Ils donnent des renseignements sur le site, quelques précisions sur son histoire et deux ou trois descriptions rapides de peintures, mais malheureusement pas de celles qui nous intéressent. Les photographies prises par cette mission avaient été déposées au Département des Antiquités égyptiennes du Metropolitan Museum.

L'intérêt que suscitait le site et surtout ses fresques resta cependant vif. O. Wulff a écrit quelques pages importantes sur ces dernières, C. M. Kaufmann y revint à plusieurs reprises. Enfin, L. Tronje consacra une longue étude à certaines des images du *Mausolée de l'Exode*, mais dont les résultats, basés sur une interprétation erronée des photographies peu lisibles de De Bock, sont sans valeur archéologique (4).

(1) *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne,* Saint-Pétersbourg 1901.

(2) *Ein altchristliches Pompeji in der lybischen Wüste. Die Nekropolis der « grossen Oase »*, Mayence 1902.

(3) A. M. LITHGOE, *The Oasis of Kharga,* dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* III, 1908, p. 203 à 208 (cf. *ibid., The Egyptian Expedition,* p. 83 à 86). — C.K. WILKINSON, *Early Christian Paintings in the Oasis of Kharga, ibid.* XXIII, 1928, Sect. II, p. 29 à 38. — W. HAUSER, *The Christian Necropolis in the Kharga Oasis, ibid.,* XXVII, 1932, p. 38 à 50.

(4) O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst,* Berlin, s. d. (1918), p. 96 et suiv., Supplément, Berlin 1935, p. 12 et suiv. — C. M. KAUFMANN, *Handbuch der christlichen Archäologie,* 3e éd., Paderborn 1922, *passim* (voir l'index). — L. TRONJE, ΑΔΑΜ *und* ΖΩΗ, *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften,* phil.-hist. Klasse, 1916, 17. Abhandlung, et le compte rendu défavorable par A. JAKOBY, dans *Byz.-Neugriech. Jahrbücher,* 1920, p. 201 et suiv. L'appréciation bienveillante de cette étude par O. WULFF, Supplément, *loc. cit.*, ne peut plus être maintenu après la publication des photographies américaines.

Pendant une quinzaine d'année l'exploration de ce « Pompéi du désert » en restait au point que nous avons dit. L'archéologie chrétienne était toujours frustrée de documents d'une importance capitale pour ses recherches. Après la deuxième guerre mondiale, A. Fakhry, jeune archéologue égyptien, inspecteur du Service des antiquités, avait été chargé de faire un relevé complet de toutes les tombes et constructions anciennes conservées à el-Bagaouat. Il publia le résultat de ses travaux en 1951 [1]. Les relevés des architectures sont plus nombreux et plus détaillés que dans le livre de De Bock. Les descriptions des peintures laissent cependant à désirer. Elles sont sommaires, parfois erronées, sur bien des points inférieures à celles de De Bock, les photographies de qualité médiocre et incomplètes. Néanmoins cet ouvrage apporte du nouveau : l'auteur a joint à ses descriptions des dessins au trait qui paraissent être fidèles dans la plupart des cas et qui offrent des détails qui échappent sur les photographies ou qui ont été mal interprétés.

Comme le regretté M. W. Hauser, ancien conservateur en chef du Département des Antiquités égyptiennes du Metropolitan Museum, a bien voulu mettre à notre disposition, avec une extrême obligeance, les excellentes photographies des peintures du Mausolée « de l'Exode » dont nous avons parlé [2], il nous a semblé possible d'entreprendre l'étude de ces peintures sur une base plus solide que nos devanciers. Il ne faut cependant pas surestimer la portée de notre travail : beaucoup de questions resteront obscures et insolubles en raison de notre connaissance incomplète du monument. Étant données les circonstances qui ne laissent pas espérer une prochaine reprise des travaux sur place, il nous a cependant semblé préférable de ne plus attendre et de ne pas remettre à une date incertaine une étude dont les résultats pourraient servir pour des recherches ultérieures.

La nécropole d'el-Bagaouat est un cimetière d'époque romaine et byzantine du type de ceux que nous connaissons d'Italie, en particulier d'*Isola sacra* près d'Ostie. Un nombre impressionnant de tombes (plus de 250) aux plans les plus divers, construites pour la plupart en briques crues, couvrent une surface d'un kilomètre de long sur 500 m de large environ. Une allée centrale, bordée de tombes, traverse cette agglomération de bout en bout. D'autres voies, longitudinales et transversales, permettent l'accès des mausolées éloignés de cette allée principale.

Le décor des tombes, surtout les peintures de trois ou quatre d'entre elles, les objets qu'elles ont livrés, nous autorisent de les attribuer pour la plupart à une époque qui n'est pas antérieure au IV^e siècle et de les considérer comme chrétiennes. Des dates plus précises manquent. C'est l'une de ces tombes, de plan carré, couverte d'une coupole plate, dont nous étudierons les peintures [3].

Les murs intérieurs aussi bien que le plafond de l'édifice, qui mesure environ 5 m $\times$ 5 m, sont couverts de peintures à la colle (non pas de fresques). Seule la coupole porte des images figurées. Les parois sont ornées jusqu'à 30 ou 40 cm au-dessus de la naissance des arcs d'un décor peint à deux registres : un socle, divisé en panneaux rectangulaires (qu'on distingue mal sur les photographies qui n'en donnent que l'extrême partie supérieure (fig. 2), et un registre principal qui comprend sur chaque mur trois panneaux oblongs séparés par des colonnes

(1) A. Fakhry, *The Necropolis of El-Bagawat*, t. III des Publications du *Service des antiquités de l'Égypte*, Le Caire 1951; l'auteur a eu soin d'aviser le lecteur du caractère provisoire de sa publication.

(2) Ces photographies sont d'autant plus précieuses, que les peintures du Mausolée ont été endommagées entre temps. Un gardien trop zélé avait entrepris de gratter les inscriptions, cf. A. Fakhry, *o. l.*, p. 44, qui sont aujourd'hui bien plus fragmentaires qu'il y a trente ans. Il manque, malheureusement une photographie, celle du côté sud (entrée) que nous remplaçons par une aquarelle (fig. 6), faite également par la mission américaine.

(3) N° 30 (type 4) dans l'ouvrage de A. Fakhry.



Fig. 1. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, arc nord.

peintes (fig. 1, 2), à chapiteaux corinthiens. Les panneaux extérieurs sont chargés de rectangles imbriqués les uns dans les autres, celui du milieu d'un disque, qui, sur le côté est, est placé sur un losange (fig. 3) [1]. Les teintes vont du verdâtre (fond) au jaune et au roux [2]. Il est évident que ce décor est l'imitation d'une incrustation de marbre dont on connaît à Rome plusieurs exemples du IVe et du Ve siècle [3]. Mais on ne saurait tirer de ce rapprochement un indice de date. Nous ignorons l'histoire des inscrustations de marbre et de leurs imitations en peinture. Elles semblent avoir été créées au début de notre ère. À Rome elles sont particulièrement en faveur depuis l'âge de Constantin.

Les arcs qui soutiennent la coupole à l'Est et à l'Ouest portent sur le sommet de leur face, chacun, trois croix dont celle du milieu est ansée (fig. 4 et 5). L'arc nord est orné de guirlandes de fleurs (fig. 1). Tous les intrados de ces arcs sont décorés d'une rangée de triangles, supportée à la naissance des arcs par de petites colonnettes (fig. 1, à droite).

Un cycle d'une vingtaine d'images se développe sur la coupole, au-dessus des murs. Il l'entoure en deux registres, celui du bas comprenant 15 sujets, celui du haut un seul, l'*Exode des Israélites d'Égypte* poursuivis par l'armée du Pharaon. La calotte de la coupole, assez endommagée par un grand trou et des traînées de boues (fig. 13), est couverte d'un large plant de vigne dans lequel sont perchés des oiseaux. Dans chaque pendentif est peinte une croix ansée qui s'élève sur les branches d'un buisson (fig. 1).

Quelques-unes des peintures de la coupole n'appartiennent pas à l'époque initiale, et c'est le mérite de M. Fakhry de l'avoir signalé [4]. Les croix simples autour des croix ansées dans les pendentifs nord-est (fig. 1) et nord-ouest, un bateau dans ce dernier (fig. 7) et un autre dans le pendentif sud-est (fig. 6), peints en rouge, sont l'œuvre d'une main plus tardive qui a recopié aussi quelques inscriptions et en a ajouté d'autres [5].

Malgré l'apparente maladresse du peintre, la composition de l'ensemble ne manque pas de savoir-faire. L'artiste s'est conformé à la structure de cette petite salle carrée, déterminée par les quatre arcs qui supportent la coupole. Au-dessus du sommet de chaque arc il a placé une scène ou un ensemble de scènes formant un groupe central qui s'appuie sur l'arc : au Nord, face à l'entrée, c'est l'arche de Noé et un grand édifice à coupole (fig. 1), à l'Est, le sacrifice d'Isaac et un berger avec son troupeau (fig. 4), à l'Ouest les trois Hébreux dans la fournaise (fig. 5), et enfin au Sud, au-dessus de l'entrée, la baleine qui rejette Jonas (fig. 6). Autour de ces groupes se placent les autres images.

Nous ne nous arrêterons qu'à celles qui offrent un intérêt archéologique ou historique particulier et commencerons par l'image de sainte Thècle, désignée par l'inscription ΘΕΚΛΑ, qui est à certains égards la plus intéressante de toutes. Elle se trouve au-dessus de l'arc est, à droite de l'entrée (fig. 8).

(1) Cf. fig. 28, 29 et pl. III (à l'envers) dans A. FAKHRY.
(2) Voir la planche III en couleurs dans A. FAKHRY.
(3) Voir H. STERN, *Les mosaïques de Sainte-Constance à Rome,* dans *Dumbarton Oaks Papers* XII, 1958, p. 209 et suiv.
(4) *O. l.,* p. 39 et 66.
(5) Ces deux bateaux (fig. 6, 7) dont l'un a deux hommes pour équipage, l'autre est vide, sont certainement des bateaux funéraires qui, selon la croyance égyptienne, transportaient les défunts dans leur demeure éternelle. Voir sur la question, qui demanderait d'ailleurs à être approfondie, C. BONNER, *The Ship of the Soul on a Group of Grave-Stelae from Therenutis,* dans *Proceedings of the American Philosophical Academy* LXXXV, 1942, p. 84 à 91. Les personnages des stèles publiées par C. Bonner ne dirigent pas leur bateau. Sur une stèle copte, *ibid.,* p. 90 et fig. 7, on voit un bateau vide comme dans notre mausolée.



FIG. 2. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, socle de l'arc nord.

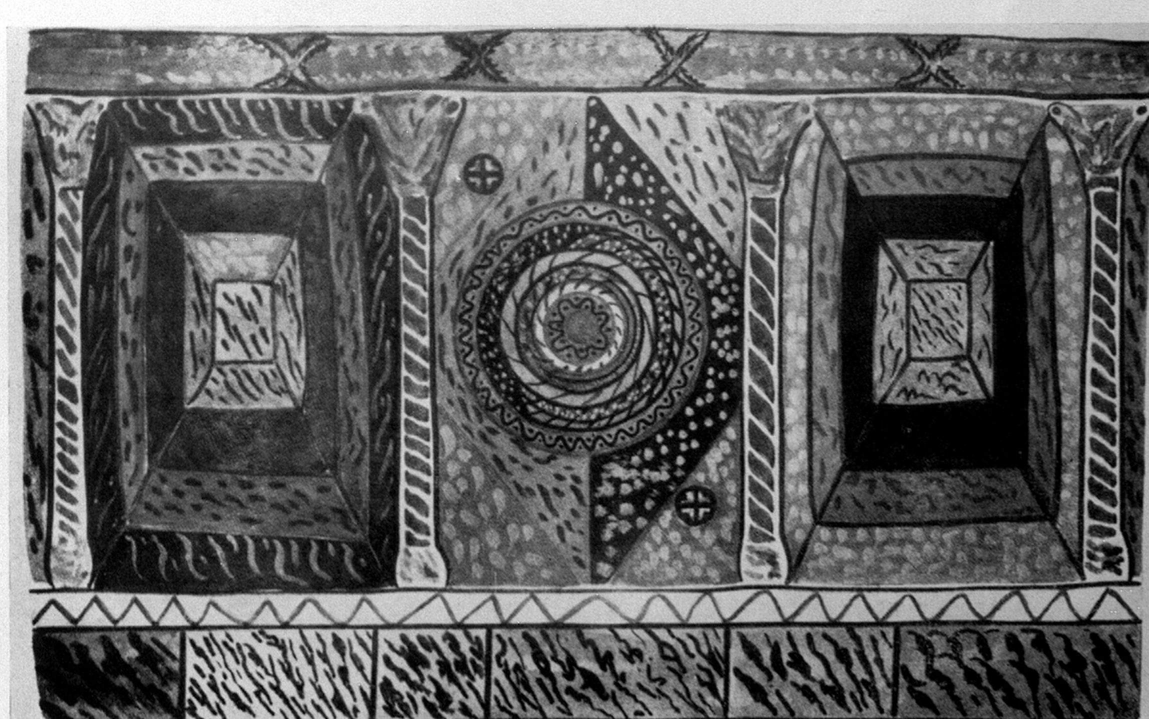


FIG. 3. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, socle du côté est



Fig. 4. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, arc est.

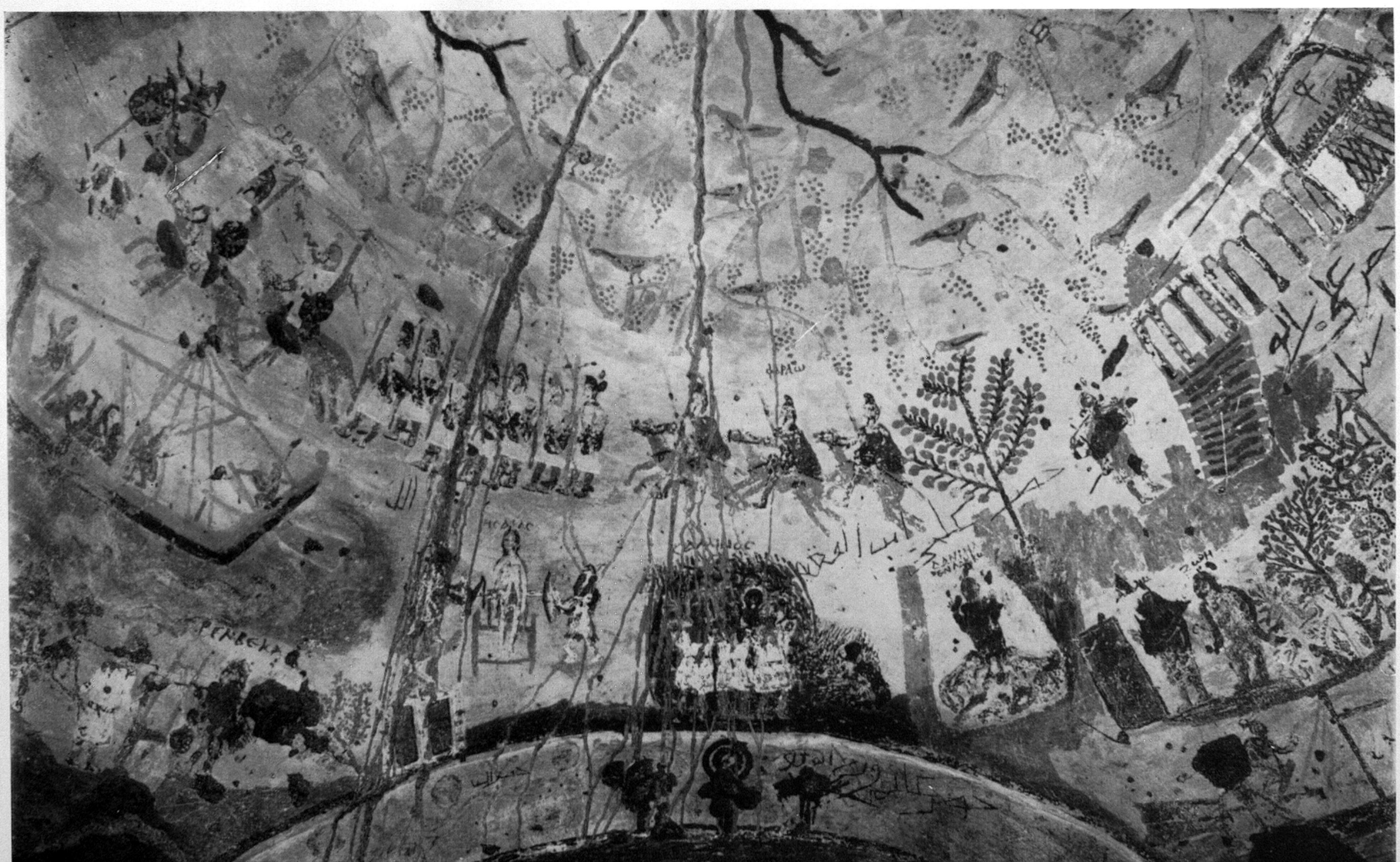


Fig. 5. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, arc ouest.

La sainte, vêtue d'une tunique longue à manches, pourvues de parements [1], étendant les bras en croix, se tient dans un brasier dont les flammes montent jusqu'à la hauteur de ses épaules. La plupart des savants depuis Kaufmann [2] ont reconnu dans cette image un épisode de la légende de la sainte, celui de son martyre sur le bûcher. Cette interprétation n'est pas douteuse.

La légende, créée et rédigée vers la fin du IIe siècle, comporte deux miracles principaux, rappelés dans tous les récits hagiographiques, aussi succincts soient-ils : la condamnation de la sainte au bûcher à Iconium et sa condamnation aux bêtes à Antioche de Pamphilie [3]. Dans les deux cas elle fut miraculeusement sauvée par l'intervention divine. Deux images du second de ces miracles sont connues. Sur deux ampoules d'Égypte, l'une au Musée du Louvre, l'autre au British Museum, la martyre, nue, excepté le *subligaculum*, se tient debout entre les bêtes féroces du cirque qui se blottissent à ses pieds, adoucies par Dieu [4].

L'image d'el-Bagaouat est la seule qui représente son martyre sur le bûcher. Quelques détails n'en ont pas attiré l'attention, mais méritent d'être examinés de près.

A une certaine distance au-dessus de la sainte (fig. 8) on distingue un objet bleuâtre [5], de forme irrégulière, le bord inférieur découpé à peu près en segment de cercle, la partie supérieure échancrée à droite. Il est chargé de sept petites croix blanches, cantonnées chacune de quatre points, blancs également. Entre cet objet et sainte Thècle le fond est couvert de traînées verticales grisâtres [6]. M. A. Grabar, seul parmi les commentateurs de cette image, a proposé une explication de l'un de ces détails, l'objet bleuâtre, en le mettant en rapport avec la sainte [7]. Ce serait un segment du ciel, vers lequel la sainte s'élève à la fin de ses jours.

Si les textes hagiographiques ne permettent pas de retenir cette explication tout entière [8], l'interprétation de l'objet bleuâtre comme segment céleste a toutes les chances d'être exacte [9] et nous permettra de donner plus d'ampleur à notre commentaire.

Basile, évêque de Séleucie, rédigea une vie de la sainte entre 447 et 457 [10] dont quelques passages permettront d'expliquer ces particularités iconographiques. L'auteur donne un récit circonstancié du martyre de Thècle sur le bûcher. Après l'arrivée de saint Paul à Iconium la jeune fille subit la fascination de sa parole et se convertit. Accusée par sa propre mère elle est condamnée à être brûlée vive. Aussi se prépare-t-elle à monter sur le bûcher. Après s'être adressée dans une prière fervente à son guide et maître Paul « elle fit d'abord le signe de la croix sur elle-même, ensuite se présenta tout entière sous la forme de la croix en étendant les bras

(1) Visibles dans le dessin de A. FAKHRY, *o. l.*, fig. 56.

(2) R. M. KAUFMANN, *Ein christliches Pompeji*, p. 40; O. WULFF, *o. l.*, p. 97; A. FAKHRY, *o. l.*, p. 64.

(3) U. FABRICIUS, *Die Legende im Bild des ersten Jahrtausends der Kirche*, Kassel 1958, p. 109 et suiv., a mentionné quelques prières où ces deux miracles sont cités.

(4) Voir *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* (*DACL*), s. v. *Thécle*, col. 2234, nos 3 et 4. Cf. aussi U. FABRICIUS, *o. l.*, p. 110 et suiv.

(5) La couleur n'en est décrite par aucun des visiteurs d'el-Bagaouat. Mais M. W. Hauser a eu l'obligeance, par l'intermédiaire de M. A. Grabar, de me faire parvenir la copie d'une aquarelle prise sur place.

(6) Elles ne sont pas mentionnées dans la description de De Bock et ne figurent pas non plus sur le dessin de M. Fakhry, mais on les distingue clairement sur la photographie (fig. 8).

(7) *Martyrium*, Paris 1947, t. II, p. 21.

(8) Une ascension de la sainte n'est pas connue. Après le martyre du bûcher, elle vécut encore de longues années pour disparaître à un âge avancé sous la terre, voir ci-dessous, p. 105.

(9) DE BOCK, p. 24, considère cet objet comme « un morceau d'étoffe à dessins... jeté sous les dernières figures... » (*sc.* du cortège des Israélites, cf. fig. 8). Un morceau d'étoffe placé sous les pieds des Israélites en marche ne se justifie pas.

(10) MIGNE, *Patrologie grecque* (= *P. G.*), t. LXXXV, col. 513 B et suiv.



FIG. 6. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, arc sud.

de chaque côté et s'élança sans hésiter dans les flammes, affrontant le brasier avec confiance et sans le moindre doute, pas autrement que si elle se trouvait en pleine chaleur de midi. Aussi le feu, reniant sa propre nature par respect et crainte du signe de la croix, devint-il une chambre de repos plutôt qu'une fournaise pour la vierge »[1]. Je passe sur la suite pour en venir à la conclusion de cet épisode.

Les trois Hébreux, dit Basile, ont été préservés aussi du feu par la main de Dieu. « Mais dans ce cas (*sc.* de Thècle) la terre elle-même témoigna de la puissance divine en faisant résonner un bruit formidable. Un orage éclata dans le ciel, *lequel ne fut caché au préalable ni par des nuages ni par des vapeurs qu'on prétend être les signes précurseurs des orages.* Tout ceci fut ordonné par Dieu en l'honneur et pour l'aide de la martyre. Et l'eau tomba mélangée avec beaucoup de grêlons énormes. En écrasant de nombreux habitants d'Iconium, elle devint un châtiment pour eux à cause de leur superbe. Et elle délivra la vierge du feu quoique celui-ci ne fût qu'apparent »[2].

Ce texte n'est-il pas un véritable commentaire à notre petite image ? La sainte vient de s'élancer dans le brasier, les bras étendus en croix. La pluie et la grêle, représentées par les traînées grises, tombent du haut pour éteindre le feu. Et elles tombent d'un *ciel serein, étoilé* que le peintre a indiqué par le segment chargé de croix.

La formule iconographique du ciel étoilé en segment de cercle chargé de petites croix nous est bien connue de l'art paléochrétien et ne peut surprendre. On la trouve dans un manuscrit grec du VIe siècle, la *Genèse de Vienne*. Pour illustrer le verset 4 du chapitre XV, l'annonce d'une postérité innombrable à Abraham, le peintre montre la main de Dieu qui désigne au patriarche le ciel nocturne étoilé[3]. Ailleurs un fond étoilé caractérise simplement la voûte céleste, sans qu'il s'agisse du ciel *nocturne*[4]. Dans la *Genèse de Vienne*, les étoiles sont tantôt des petits points blancs, assemblés en quinconce, tantôt formées de huit rayons. Le peintre d'el-Bagaouat a combiné les deux formules.

Mais le récit de Basile de Séleucie n'est que la version amplifiée d'un texte plus ancien qui remonte, avons-nous dit, à la fin du IIe siècle. Nous en disposons d'une excellente édition critique[5] qui permet de comparer les deux versions. Voici le passage correspondant du texte ancien : « Elle (Thècle), faisant le signe de la croix, se jeta dans les flammes. On alluma le feu, qui avait un grand éclat, mais ne saisit pas la sainte. Car Dieu, ayant pitié d'elle provoqua un

(1) ... τὸν τοῦ σταυροῦ τύπον πρότερον ἐν ἑαυτῇ ἐκτυπώσασα, ἑαυτὴν δὲ μᾶλλον καὶ ὅλην εἰς τὸν τοῦ σταυροῦ τύπον ἀπεικάσασα, δία τῆς ἐφ' ἑκατέρα τῶν χειρῶν ἐκτάσεως εὐθὺς ἐφήλατο τε τῇ πυρᾷ, καὶ κατετόλμησε τῆς φλογὸς, θαρσαλέως οὕτω καὶ ἀδιστάκτως ὡς οὐκ ἄν τις ἄλλως ἐν σταθερᾷ μεσημβρίᾳ καὶ ὥρᾳ πνίγους. Ὅθεν καὶ τὸ πῦρ, τῆς ἑαυτοῦ φύσεως ἐκλαθόμενον, αἰδοῖ καὶ φόβῳ τοῦ σταυροῦ, θάλαμος μᾶλλον ἢ κάμινος ἐγένετο τῇ παρθένῳ.

(2) *Ibid.* Φασὶ δε τοι καὶ παῖδας Ἑβραίων ἐν Βαβυλῶνι τῇ μεγάλῃ τῇ Μήδων τρεῖς ὄντας φιλανθρώπου ποτὲ καὶ τούτου τυχεῖν τοῦ πυρὸς, τοῦ θεοῦ τότε κακεῖνο τὸ πῦρ ἡμερώσαντος. Ἀλλ' ἐκεῖ μὲν τοῦτο μόνον ὑπῆρξε καὶ τὸ θαῦμα ἔστη· ἐνταῦθα δὲ καὶ ἡ γῆ τὴν παράνομον ἐμαρτύρατο βίαν, μέγα τι καὶ διωλύγιον ὑπηχήσασα· καὶ οὐρανὸς ὄμβρον ἀφῆκεν, οὐκ ἀτμοῖς οὐ νεφέλαις πρότερον καλυφθεὶς, ἃ δὴ καὶ ὄμβρων εἶναι πιστεύεταί τε καὶ λέγεται μανύματα, ὑπὸ τοῦ θεοῦ δὲ τοῦτο ποιῆσαι προσταχθεὶς, ἐπὶ τιμῇ καὶ συμμαχίας τῆς μάρτυρος. Ὅθεν καὶ καταρραγὲν μετὰ καὶ χαλάζης πολλῆς καὶ μεγίστης τοῦτο τὸ ὕδωρ, πολλοὺς μὲν τῶν Ἰκονιέων διέπνιξεν ἐν αὐτῇ τῇ τόλμῃ καὶ τὴν ὑπὲρ τῆς τόλμης τιμωρίαν εἰπραξόμενον· τὴν δὲ παρθένον καὶ αὐτοῦ τοῦ δοκοῦντος εἶναι πυρὸς ἠλευθέρωσε.

(3) Feuillet 4; voir P. Buberl, *Der Wiener Dioskorides und die Wiener Genesis*, Leipzig-Vienne 1937, pl. XXIV, 2.

(4) Cf. par exemple le fond étoilé derrière Dieu le Père sur une icone du VIIe (?) siècle du Sinaï et les fonds étoilés des mosaïques de Galla Placidia, de Saint-Apollinaire-en-Classe et de la chapelle épiscopale de Ravenne.

(5) R.-A. Lipsius et M. Bonnet, *Acta apostolorum apocrypha*, Leipzig 1891, t. I, p. 235 à 272, repris par L. Vouaux, *Les lettres de Paul et ses lettres apocryphes*, Paris 1913.



Fig. 7. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, pendentif entre les arcs ouest et nord.

grand bruit souterrain et du haut un nuage lourd de pluie et de grêle fit la nuit et répandit son contenu; ainsi il blessa et tua beaucoup de monde, éteignit le feu et sauva Thècle »[1].

Tout s'y retrouve, sauf la mention des bras étendus en croix et du ciel serein, qui à n'en pas douter, sont indiqués sur la peinture du Mausolée. Ces passages ont-ils été introduits dans la légende par Basile ou celui-ci les a-t-il trouvés dans une version plus ancienne qui est perdue ? Nous ne saurions le dire. Si la preuve pouvait être faite qu'ils sont dus à l'évêque de Séleucie, nous aurions acquis une date limite supérieure certaine pour les peintures du Mausolée : les années de la rédaction de l'écrit de Basile.



FIG. 8. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, détail : sainte Thècle.

Les images à l'entour de la sainte posent des problèmes plus difficiles à résoudre (fig. 4). A sa droite, un berger, désigné par l'inscription ΠΟΙΜΗΝ, garde un troupeau de cinq moutons. Au-dessous de la martyre, à gauche, un cortège de sept femmes, tenant des torches et des encensoirs, se dirige vers un édicule à gauche. Une inscription les appelle ΠΑΡΘΕΝΟΙ, les Vierges. A droite de ce cortège, et au-dessous de Thècle également, on voit un tertre d'où surgit un arbre. Devant ou dans ce tertre se tient un personnage debout, en attitude de prière, les bras levés. Enfin, à gauche de ce tertre, sous le cortège des vierges, deux chameliers marchent vers la droite, chacun menant sa bête à la corde (fig. 1; les deux chameaux, peints en clair, se distinguent mal). Devant eux, à droite un arbre, et à proximité immédiate du tertre une porte à deux battants, chacun divisé horizontalement en deux panneaux et surmonté d'un arc.

A. Grabar[2] pensait pour le personnage devant le tertre à une deuxième représentation de la sainte qui, selon la légende, n'était pas morte, mais avait disparue sous la terre, dans une

[1] *Ibid.*, p. 250, 8 et suiv. (chap. 22) : Ἡ δὲ τὸν τύπον τοῦ σταυροῦ ποιησαμένη ἐπέβη τῶν ξύλων · οἱ δὲ ὑφῆψαν. Καὶ μεγάλου πυρὸς λάμψαντος οὐχ ἥψατο αὐτῆς τὸ πῦρ· ὁ γὰρ θεὸς σπλαγχνισθεὶς ἦχον ὑπόγαιον ἐποίησεν, καὶ νεφέλη ἄνωθεν ἐπεσκίασεν ὕδατος πλήρης καὶ χαλάζης καὶ ἐξεχύθη πᾶν τὸ κύτος, ὡς πολλοὺς κινδυνεῦσαι καὶ ἀποθανεῖν, καὶ τὸ πῦρ σβεσθῆναι, τὴν δὲ Θέκλαν σωθῆναι.

[2] Voir A. GRABAR, *loc. cit.*

montagne près de Séleucie. Au plus tard depuis l'évêque Basile, mais peut-être déjà auparavant, une grotte sous sa basilique était censée être l'endroit de cette disparition et devint très vite un important lieu de pèlerinage[1]. La sainte serait montrée au moment de sa disparition, la porte à gauche serait l'entrée de sa grotte.

V. De Bock ne s'est pas prononcé sur le sens de cette image. A. Fakhry, à la suite sans doute d'une remarque d'O. Wulff[2] et ignorant apparemment le commentaire de A. Grabar, en donne une explication toute différente. Il rattache ce personnage à une scène qui se trouve placée à droite du tertre et qui représente le sacrifice d'Isaac, reconnaissable par l'inscription ΑΒΡΑΑΜ. Ce serait Sara, pleurant sur le destin de son fils. La représentation de Sara dans cette scène est rare; mais elle se trouve dans une autre chapelle de cette nécropole[3], où l'épouse du patriarche est désignée par une inscription. C'est sans doute cette image qui a suggéré à Wulff et à Fakhry leur commentaire.

J'avoue ne pouvoir décider entre les deux alternatives. Si nous avions affaire à une représentation de sainte Thècle, disparue sous la terre, ce serait encore un indice de date. Cette disparition ne figure pas dans la version de la légende rédigée au IIe siècle. Elle fait une première apparition, timide d'ailleurs, dans le texte de Basile : « ... Elle ne mourut point, dit-il, selon l'opinion la plus répandue et qui est sans doute la plus véridique, mais elle disparut vivante et s'enfonça dans la terre[4] ». Par la suite cette brève notice donna lieu à un long développement. Thècle, en raison de ses nombreuses guérisons miraculeuses, est jalousée par les médecins de Séleucie. Ils envoient deux jeunes gens pour anéantir, en la séduisant, son pouvoir miraculeux. Menacée par eux, Thècle est sauvée par Dieu qui la fait disparaître sous terre. C'est un auteur byzantin de la fin du IXe siècle, Nicétas de Paphlagonie (vers 880) qui, pour la première fois, donne ce récit. L'invention s'en place donc entre le milieu du Ve et la fin du IXe siècle[5]. Ce n'est cependant pas cette version qu'on pourrait reconnaître dans la peinture d'el-Bagaouat, mais celle que donne Basile. Encore un détail qui rattacherait l'iconographie de sainte Thècle dans ce Mausolée aux écrits de l'évêque.

Le cortège des sept vierges a été considéré depuis De Bock comme celui des Vierges sages[6]. Il me paraît peu probable que le peintre qui, nous l'avons vu et nous le verrons encore, suit de très près les textes sacrés, ait montré sept vierges au lieu de cinq[7], d'autant moins que les rares représentations paléochrétiennes de cette parabole ne donnent jamais plus que cinq

[1] Voir S. GUYER et E. HERZFELD, *Meriamlik und Korykos, zwei christliche Ruinenstätten des rauhen Kilikiens*, dans *Monumenta Asiae minoris antiqua* II, Manchester 1930.

[2] *O. l.*, p. 97.

[3] A. FAKHRY, *o. l.*, p. 63, fig. 54.

[4] *P. G.* LXXXV, col. 560 *a* : Ἐκοιμήθη μὲν, ὡς ὁ πολὺς καὶ ἀληθέστερος λόγος, οὐδαμῶς · ἔδυ δὲ ζῶσα καὶ ὑπεισῆλθε τὴν γῆν.

[5] Voir sur la chronologie de ces divers récits R. A. LIPSIUS, *Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden* II, Braunschweig 1887, p. 432 et suiv. — L. VOUAUX, *o. l.*, p. 60 et suiv.

[6] Dans un article posthume, publié dans les *Cahiers archéologiques* IX, 1956, p. 1 à 8, *Doura et El-Bagawat*, G. MILLET s'est rallié à cette interprétation et s'y est appuyé pour expliquer les trois femmes portant des flambeaux sur une fresque du baptistère de Doura-Europos. — A. GRABAR, *ibid.*, p. 9 à 29, *La fresque des Saintes femmes au tombeau à Doura*, rejette cette explication de la fresque de Doura, mais admet celle d'el-Bagaouat. Seul L. TRONJE, *o. l.*, p. 104, n. 1, a tenté une autre explication. Il pense aux sept déesses égyptiennes du destin qui seraient transformées en divinités astrales. Sa référence aux sept vierges des Montanistes qui portaient des flambeaux — EPIPHANE, *Haeres.* XLIX, 2, *P. G.* XLI, col. 881A — est intéressante, mais ne donne pas la solution du problème.

[7] C. M. KAUFMANN, *o. l.*, p. 42, explique ce nombre aberrant par une raison esthétique, remplissage de l'espace, O. WULFF, *o. l.*, p. 97, par une tradition antique (?) selon laquelle le nombre sept signifie simplement une pluralité de personnes.

personnages pour chaque groupe [1]. Et cette liberté prise à l'égard du texte évangélique ne serait même pas compensée par une iconographie autrement claire et explicite : les vierges folles et le Christ sont absents, ce dernier serait symboliquement représenté par l'édicule à marches vers lequel s'achemine la procession. Le procédé du peintre s'écarterait complètement de ses habitudes, et cette iconographie aberrante ne peut même pas être justifiée par une tradition iconographique quelconque [2].

Aussi proposerai-je d'établir un lien entre ce cortège et l'image de sainte Thècle. Le cortège serait une procession de religieuses servant dans une des basiliques de la martyre. L'inscription ΠΑΡΘΕΝΟΙ nous y invite. Ce terme désigne à l'époque palèochrétienne des femmes retirées du monde et soumises à une discipline extrêmement rigoureuse [3]. Or, nous savons qu'un groupe très important de ces *παρθένοι* servait dans la basilique de sainte Thècle à Séleucie depuis le IV^e siècle [4]. Étant donnée la vénération toute particulière dont sainte Thècle semble avoir joui en Égypte, et spécialement à el-Bagaouat, on ne s'étonnerait pas qu'on lui ait consacré deux images [5].

Mais une autre explication de cette scène est possible. La liturgie copte commémore des vierges saintes, Pistê, Helpis, Agapê et Sophia à la date du 30 Tuba [6], de même que dans une chapelle voisine on représente parmi les exemples du salut la Prière (ΕΥΧΗ), la Justice (ΔΙΚΑΙΟϹΥΝΗ) et la Paix (ΕΙΡΗΝΗ) sous l'aspect de femmes voilées. Nous n'avons cependant aucun moyen de préciser, faute d'inscriptions explicatives.

Quant aux deux chameliers (fig. 1) je n'ai pas d'explication à proposer. J'attire cependant l'attention sur le fait que la configuration de l'image, deux bêtes menées par deux hommes et devant eux un arbre et une porte de maison, se retrouve semblable sur le pendentif en face, dans une scène dont nous parlerons tout à l'heure (fig. 6, en bas, à droite). L'artiste a pu en faire d'abord une esquisse sans l'achever.

Pour ce qui est du berger (fig. 4), C. M. Kaufmann [7] en exclut l'interprétation comme *Bon Pasteur*, suivi par Wulff [8]. On serait en effet surpris de voir le *Bon Pasteur* occuper

(1) Sur le tissu que A. Grabar a publié dans l'étude citée, p. 11, fig. 2 *a* et *b*, deux vierges se tiennent de chaque côté du Christ trônant, celles de gauche les sages, celles de droite les folles.

(2) On ne saurait citer en faveur de cette explication une fresque du cimetière ostrien de la voie Nomentane, voir J. Wilpert, *Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche*, Fribourg en Br. 1892, pl. II, 1, qui présente deux fois cinq Vierges sages sans qu'il y ait la moindre trace du Christ et des vierges folles. C'est une image très particulière, de caractère funéraire, où l'admission de la défunte parmi les Vierges sages devait être montrée. Aussi le deuxième groupe des Vierges sages assises au banquet céleste, ne compte que quatre personnages, le cinquième devant être la défunte elle-même. C'est moins une illustration de la parabole que d'une prière funéraire qui implore l'admission de la défunte parmi les Vierges sages.

(3) Voir sur ces ΠΑΡΘΕΝΟΙ l'article bien documenté *Apotactites et Apotaxamènes* par A. Lambert, dans le *DACL*.

(4) *O. l.*, col. 2612.

(5) D. I. Pallas, *Ἀρχαιολογικὰ καὶ Λειτουργικὰ* dans *Ἐπέτηρις τῆς Ἑταιρίας Βυζαντίνων Σπουδῶν*, t. XX, 1950, p. 307 et suiv., voit dans ce cortège une procession au paradis, semblable aux nombreux cortèges liturgiques de l'époque paléochrétienne, dans lesquelles les fidèles portaient des cierges. Mais pour expliquer la seule présence des femmes, M. Pallas cite un passage d'une homélie de Grégoire de Nazianze sur le baptême, *P. G.* XXXVI, col. 425 A, B, où les néophytes sont comparés à des âmes claires et *virginales*, *φαιδραὶ καὶ παρθένοι ψυχαί*; les ΠΑΡΘΕΝΟΙ représenteraient ces *παρθένοι ψυχαί*. Le contexte du passage cité montre cependant que saint Grégoire pense à la parabole des Vierges sages et folles, *αἱ λαμπάδες, ἅσπερ ἀνάψεις, τῆς ἐκεῖθεν φωταγωγίας μυστήριον, μεθ' ἧς ἀπαντήσομεν τῷ νυμφίῳ φαιδραὶ... κτλ.* On revient donc à l'ancienne interprétation dont nous pensons avoir montré l'invraisemblance.

(6) Voir O. H. E. Burmester, *Collections of hymns, Tarūḥāt of the Saints*, dans *Bulletin de la Société d'archéologie copte* V, 1939, p. 130.

(7) *Ein christliches Pompeji*, p. 43, n. 1. — (8) *O. l.*, p. 97.

une place aussi effacée, alors que dans les catacombes et sur les sarcophages il forme le centre des compositions [1].

La plupart des autres images sont faciles à comprendre grâce aux inscriptions. Certains détails iconographiques demandent cependant des commentaires.

Le cycle commence face à l'entrée par une représentation d'Adam et Ève au paradis (fig. 7). Les inscriptions ΑΔΑΜ, ΖѠΗ, indiquent le sujet. Bien que l'iconographie n'en trouve pas de parallèle dans l'art monumental paléochrétien, l'explication ne me semble pas offrir de grandes difficultés. Pourtant les opinions sont partagées. C. M. Kaufmann pensait d'abord y voir les protoplastes *avant* la chute [2]; par la suite il laissa la question ouverte, à savoir si les protoplastes sont représentés avant ou après le pêché [3]. O. Wulff y voit une image de la chute [4]. Enfin L. Tronje suppose qu'il s'agit d'une version populaire pagano-chrétienne de la légende d'Adam. Son hypothèse, basée sur une interprétation erronée de l'image, est à écarter [5].

Les protoplastes se tiennent entre une porte à gauche et les arbres du paradis à droite dont les espèces sont soigneusement caractérisées : un plant de vigne à l'extrême droite, une plante basse fleurie et un pommier près d'Ève. Pour M. Fakhry, dont l'observation semble confirmée par la photographie (fig. 5, 7), la bande foncée partant de l'épaule droite d'Ève vers le bas à droite est le serpent qui cueille la pomme. Nous serions donc à coup sûr *avant* la chute [6].

Or, deux détails de l'image s'opposent à cette explication, la porte à gauche et la légende au-dessus de la tête d'Ève, qui l'appelle ΖѠΗ, mère des vivants [7].

La porte est certainement celle par où passeront les protoplastes lorsqu'ils seront chassés du paradis [8]. Le peintre ne l'aurait pas représentée s'il n'avait pas voulu évoquer cet épisode. Mais plus décisif me paraît être la désignation d'Ève par le nom de ΖѠΗ. C'est *après* la chute qu'Adam l'appelle ainsi pour marquer le fait que dorénavant elle enfantera dans la douleur, qu'elle sera *la mère des vivants* [9]. Comment concilier avec ces données la place occupée par le serpent qui, sauf erreur, est sans parallèle dans l'art chrétien? Je n'y vois qu'une solution : le serpent, au lieu d'être sur le point de cueillir la pomme, s'éloigne d'Ève après l'avoir séduite. La scène entière illustrerait la malédiction du serpent condamné à ramper sur le ventre, et celle des protoplastes [10].

Ce commentaire me paraît confirmé par une image semblable de la *Genèse de Vienne* (feuillet 1), mais qui se développe de gauche à droite (fig. 9). A l'extrême gauche le serpent est enroulé autour du pommier, à droite les protoplastes, vêtus de tuniques courtes, s'approchent

(1) Voir *DACL*, s. v. *Pasteur, Bon.*

(2) *Ein christliches Pompeji*, p. 33.

(3) *Handbuch*, 3^e éd., § 127, p. 300.

(4) *O. l.*, p. 97.

(5) Les photographies américaines que nous publions, fig. 1, 5 et 7, et le dessin de M. Fakhry, *o. l.*, p. 50, fig. 40, montrent que ce que Tronje a pris sur la porte pour une tête de serpent est une simple tache de la peinture.

(6) La photographie dans De Bock, peu claire, a fait considérer à la plupart des savants le tronc du plant de vigne à droite, qui est en couleur foncée, comme le serpent. Un coup d'œil sur notre photographie suffit à rectifier cette erreur.

(7) *Genèse* III, 20 : *Καὶ ἐκάλεσεν Ἀδὰμ τὸ ὄνομα τῆς γυναικὸς αὐτοῦ Ζωή, ὅτι αὐτὴ μήτηρ πάντων τῶν ζώντων*

(8) *Ibid.*, 21 et suiv.

(9) L. Tronje, *o. l.*, p. 71 et suiv. a tenté de montrer dans un long développement que ce nom signifie « La Vie » selon la pensée égyptienne. Zoé serait le pendant d'Adam « La Lumière » (φῶς). Voir aussi J. Leibovitch, *Hellénismes et hébraïsmes dans une chapelle chrétienne à El-Bagaouat*, dans *Bulletin de la Société archéologique copte* V, 1939, p. 61 à 68.

(10) *Genèse* III, 14 et 20 à 23.

d'une porte devant laquelle veille un chérubin. Il est clair, malgré les différences, que le miniaturiste a illustré les mêmes passages du texte que le peintre du Mausolée; je serais tenté de voir à el-Bagaouat le reflet lointain du même archétype qui a été copié dans la *Genèse de Vienne* [1].

Deux autres scènes bibliques de la coupole sont également inconnues dans l'art monumental

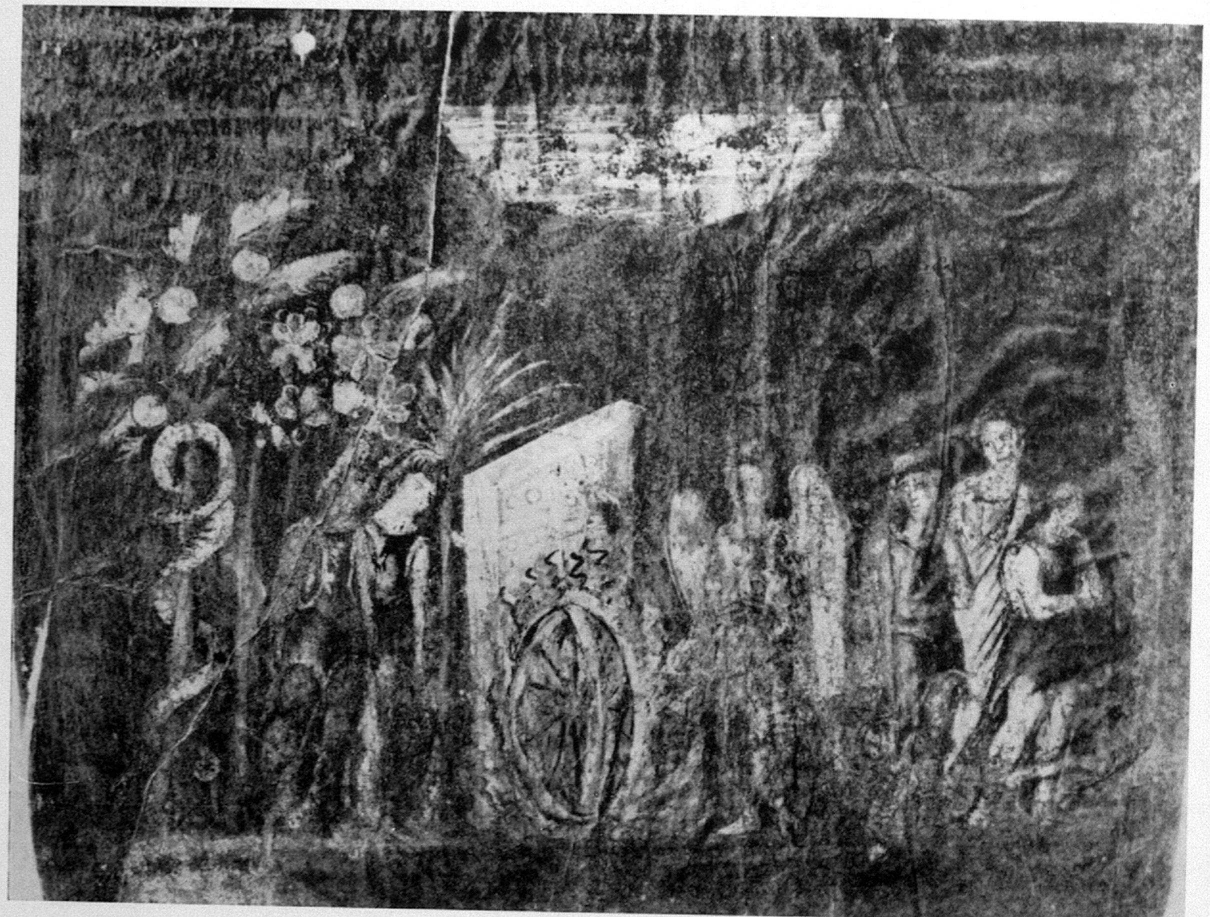


FIG. 9. — Genèse de Vienne, feuillet 1, Adam et Ève chassés du Paradis.

paléochrétien : la rencontre de Rébecca avec Eliézer au puits de Nachor [2], et Jéthro, le beau-père de Moïse, rejoignant son gendre au pied du Sinaï [3]. Rébecca, désignée par l'inscription PENBEKA, est tournée vers le puits d'où elle retire un seau d'eau qui, par une corde, est suspendu à une poulie (fig. 5 en bas à gauche, fig. 6 en bas à droite). En face d'elle, de l'autre

(1) P. BUBERL attribue ce manuscrit au VIe siècle, son archétype au IVe et à un atelier d'Antioche : *Das Problem der Wiener Genesis*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F.* X, 1936, p. 9 à 58, et ID., *Der Wiener Dioskorides und die Wiener Genesis*, pl. XXI, fig. 2.

(2) *Genèse* XXIV, 11 et suiv.

(3) *Exode* XVIII, 1 et suiv.

côté du puits, Eliézer, vêtu d'une tunique à appliques et portant un bâton sur l'épaule, vient à sa rencontre; il mène deux chameaux à la corde. Derrière lui son serviteur, vêtu comme lui, conduit un âne chargé d'un bât.

Le sujet est plus développé dans la *Genèse de Vienne*. Eliézer s'arrête d'abord au puits, devant la ville de Nachor. Dans une seconde miniature Rébecca vient de la ville vers le puits [1] (fig. 10); on la voit une deuxième fois donnant à boire à Eliézer, pendant que les chameaux



FIG. 10. — Genèse de Vienne, feuillet 7, Rébécca et Eliézer.

s'abreuvent [2]. Si l'on veut chercher dans le petit tableau du Mausolée une illustration littérale du texte, il faudrait y reconnaître la dernière phase de l'épisode au puits [3] où Rébecca, donnant de sa propre main à boire à Eliézer, puise ensuite l'eau dans la citerne pour abreuver les chameaux. Mais c'est probablement une représentation abrégée de l'épisode tout entier qui réunit les faits marquants du récit biblique [4].

Sur un point le rapprochement avec les miniatures permet de corriger le commentaire

(1) *Genèse* XXIV, 11, 15 et 16.

(2) *Ibid.*, 18 et suiv.

(3) *Ibid.*, 20.

(4) A moins qu'il ne faille s'appuyer sur le texte cité ci-dessous, p. 118, n. 1.

de De Bock. Il croyait que l'édifice à droite (fig. 5) était le tombeau d'Isaïe qui, à proximité, subit le martyre. Mais cet édicule à portes est sans doute l'image abrégée de la ville de Nachor, qui figure sur toutes les miniatures. Ailleurs aussi le peintre d'el-Bagaouat représente une ville, Jérusalem, par un édifice à fronton avec acrotères [1].

L'autre scène biblique exceptionnelle se trouve au deuxième registre, dans le cortège des Israélites (fig. 4). C'est Jethro reçu par Moïse dans le désert du Sinaï. Le Madianite, vêtu de la tunique blanche avec appliques, que portent la plupart des hommes de ces peintures, est étendu par terre. Le torse et la tête (partiellement détruite) sont redressés et tournés vers le spectateur, la tête appuyée sur la main gauche, au-dessus son nom ΙΟΘΟΡ. A côté de Jethro un autre Israélite est assis, alors qu'un troisième s'approche, portant un sac et un bâton. Moïse qui marche en tête devant ce groupe, n'appartient pas à cette scène. Quoique réduite à sa plus simple expression, le sujet s'explique sans difficulté grâce à l'inscription. C'est l'arrivée du beau-père de Moïse dans le campement des Israélites au pied du Sinaï [2].

Je ne doute pas que le peintre n'ait voulu illustrer plus particulièrement le verset 12 du chapitre XVIII de l'*Exode*, d'après lequel Jethro « offrit un holocauste à Dieu et des sacrifices. Aaron et tous les anciens d'Israël vinrent prendre part au repas, avec le beau-père de Moïse, en présence de Dieu ». Jethro couché signifie qu'il participe à un repas. C'est d'autant plus probable que cette scène figure aussi dans les octateuques grecs, dont l'iconographie est en grande partie ancienne. Certes, la composition de l'image y est différente : les convives sont beaucoup plus nombreux (on en compte six) : Moïse, Jethro, un ancien, Aaron et les deux petits-fils de Jethro sont assis autour d'une table chargée de mets. Mais le fait essentiel reste : pour montrer l'épisode de Jethro, on donne dans les octateuques deux images : l'arrivée au camp et le repas sacrificiel [3]; à el-Bagaouat on s'est contenté de la scène du repas.

D'autres images du Mausolée, *le sacrifice d'Isaac* [4], *Noé dans l'arche* [5], *Daniel dans la fosse aux lions, les Trois Hébreux dans la fournaise, Jonas jeté à la mer, avalé et rejeté par la baleine, reposant sous la cucurbitacée*, sont très semblables aux scènes correspondantes des catacombes romaines. La triple représentation de Jonas (fig. 6 et 4) [6] trouve un parallèle

(1) Déjà, C. M. Kaufmann, *Ein christliches Pompeji...*, p. 35, rejetait l'explication de cet édifice comme le tombeau d'Isaïe, et y reconnaissait la maison paternelle de Rébecca, p. 37.

(2) *Exode* XVIII, 1 et suiv.

(3) Cf. Th. Ouspenski, *Octateuque de la Bibliothèque du Saraïl à Constantinople*, 1907, pl. XXIII, fig. 129, 130.

(4) On distingue mal cette image sur la photographie (fig. 4). Mais le dessin dans A. Fakhry, *o. l.*, p. 63, supplée à cette insuffisance. A gauche, Isaac, les mains liées dans le dos se tient debout, de face; à sa droite, l'autel, à deux « cornes », puis Abraam, de profil qui brandissait sans doute le couteau. Derrière lui, un arbre sous lequel, à droite, se trouve le bélier, de profil, la tête retournée. On ne voit pas, mais on devine la corde par laquelle il est attaché au tronc de l'arbre. Or, ce détail peut avoir de l'importance. A. Stuiber, *Refrigerium Interim, Die Vorstellung vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst* (*Theophaneia* XI), Bonn 1957, p. 178 et suiv., l'ayant remarqué dans la mosaïque de pavement d'une synagogue de Palestine, Bet-Alpha, suppose qu'il est inspiré par une tradition juive. L'idée mérite d'être prise en considération, étant donnée la forte influence juive que nous constaterons dans les peintures de ce Mausolée, et bien que cette particularité iconographique ne se retrouve que dans des œuvres chrétiennes, exception faite de la mosaïque citée.

(5) Sur Noé dans l'art funéraire, voir maintenant J. Fink, *Noë, der Gerechte in der frühchristlichen Kunst*, Munster-Cologne, 1955 (Heft 4 des *Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte*), qui n'offre cependant pas un intérêt particulier pour l'étude de ces peintures.

(6) M. Fakhry, p. 61, malgré le commentaire de De Bock voit dans le personnage couché sous la cucurbitacée (fig. 4, à droite) Job sur son lit de malade, sans doute à cause d'une inscription, tardive de son propre aveu, Φovos c'est-à-dire, meurtre ou assassinat. Il est vrai que ce personnage est séparé de Jonas, rejeté par la baleine

particulièrement étroit dans une fresque de la catacombe de Calliste du IIIe siècle [1].

Deux autres scènes, dont l'une sans analogie aucune dans l'iconographie paléochrétienne, et l'autre extrêmement rare, reviennent dans l'art byzantin médiéval, Jérémie se lamentant sur la ruine de Jérusalem, et le martyre d'Isaïe. Deux inscriptions, l'une au-dessus d'un édicule à fronton [ΙΕΡΟ]ΥCΑΛΕΜ, l'autre au-dessus du prophète, [Ι]ΕΡΗ[Μ]ΙΑC, debout devant cet édicule, ne laissent pas de doute sur l'identité de la première (fig. 4) [2]. Le peintre, pour montrer la ruine déjà commencée de la ville, a peint en guise d'acrotères deux branches recourbées vers le bas. Dans le manuel de Denis de Fourna cette scène est décrite de la façon suivante : un château en feu et à l'extérieur une troupe de soldats qui tiennent enchaînés les Juifs et le roi Zédékias. Le prophète Jérémie et Baruch près du château se lamentent en les voyant [3].

Isaïe, nu, est debout sur une sorte de chevalet, ses mains attachées à deux pieux, son nom ΗCΑΙΑC inscrit au-dessus de sa tête (fig. 5). Un homme à sa gauche et un autre à sa droite tiennent une longue scie qu'ils passent à travers son corps. C'est l'illustration exacte du martyre selon un écrit apocryphe d'origine juive, le *Martyre d'Isaïe*, adopté de très bonne heure par l'Église [4]. Sur un verre à fond d'or, trouvé autrefois à Rome et perdu ensuite [5], la scène revient identique. Isaïe scié en deux y est associé avec Suzanne, Daniel dans la fosse aux lions, les Trois Hébreux et Moïse frappant le rocher. Il s'agit d'une iconographie ancienne qui s'est maintenue dans l'Orient grec, avec des modifications, jusque dans le manuel de Denis de Fourna [6].

Deux autres tableaux, Job et Suzanne, si les sujets sont bien connus dans l'art paléochrétien, se signalent par des particularités iconographiques (fig. 6). Job, identifiable par l'inscription ΙωΒ à droite de sa tête, est assis, vêtu d'une tunique exomide blanche, et lève le bras gauche. Devant lui, à droite, un autre personnage assis dans une chaise (à dossier?) se tourne vers lui. Le sujet est clair : Job malade est en présence de l'un de ses amis qui l'apostrophe [7]. L'iconographie de Job dans les catacombes et sur les sarcophages d'Italie est un peu différente. Les

(inscription ΚΗΤΟC et [Ιω]ΝΑC) par deux hommes debout (voir *infra*, p. 112) (fig. 6). Mais sa position couchée, le bras droit replié sur la tête, la jambe également pliée, l'autre allongée, la cucurbitacée formant un arc sur lui, sont si parfaitement semblables à de très nombreuses images du prophète dans les catacombes et sur les sarcophages (cf. *DACL*, s. v. *Jonas*, fig. 6284, 6295, 6300, etc.), que cette identification est certaine. Sur la signification funéraire de Jonas couché sous la cucurbitacée, voir les excellentes pages 136 à 150 dans A. Stuiber, *o. l.*

(1) *DACL*, fig. 6284.

(2) M. Fakhry dit ne plus avoir trouvé que quatre lettres du mot ΙΗΡΟΥCΑΛΕΜ; mais plus loin il en donne cinq (p. 62) en les rapportant à Jonas couché. Sur la photographie, on en distingue les six dernières (fig. 4).

(3) *Denis de Fourna*, éd. Papadopoulos-Kerameus, Saint-Pétersbourg 1909, p. 69. — C. M. Kaufmann, *Handbuch*, 3e éd., p. 321, a déjà rapproché l'image d'el-Bagaouat de ce texte.

(4) Voir E. Kautzsch, *Apokryphen und Pseudoepigraphen des alten Testaments* II, 1900, p. 119 et suiv.

(5) R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana* V, Prato 1880, pl. 541, 3; Id., *Vetri... cristiani...*, Rome 1858, pl. 171, 3.

(6) R. Bernheimer, *The Martyrdom of Isaiah*, dans *The Art Bulletin*, 1952, p. 19 à 34, a étudié l'iconographie du sujet. Les plus anciennes représentations, en dehors des deux citées (M. Bernheimer n'a pas mentionné le verre paléochrétien), se trouvent dans deux manuscrits byzantins, *Par. gr.* 510, f. 347 v°, du IXe siècle, et *Vat. gr.* 755, f. 225 r°, du Xe siècle (Bernheimer, fig. 3); elles sont différentes des nôtres. L'auteur pense que l'iconographie du sujet dans l'art français (depuis le XIIIe siècle) en est inspirée, mais que celle d'el-Bagaouat (et du verre paléochrétien), d'origine égyptienne ou africaine, aurait influencé le dessinateur de la Bible de Roda *ibid.*, fig. 7; vers l'an 1000.

(7) M. Fakhry a méconnu la scène. Pensant que Job malade était représenté plus loin (Jonas sous la cucurbitacée) assisté de deux de ses amis (deux hommes debout à droite de Jonas), il voit ici Job, encore bien portant, conversant avec un ami. Les deux hommes debout sont peut-être deux amis de Job, mais dans ce cas ils appartiennent à la scène que nous étudions, car ils tournent le dos à Jonas. Cf. cependant p. suiv.

interlocuteurs, parmi lesquels se trouve souvent sa femme, sont toujours debout. Ce n'est que dans une miniature syriaque du VI^e ou du VII^e siècle [1] que deux des trois amis sont assis devant le patriarche couché, vêtu d'une tunique exomide blanche. Il semblerait que la peinture d'el-Bagaouat appartient à la même lignée iconographique [2].

L'image de Suzanne n'est plus qu'un fragment. Un personnage assis dans une chaise à dossier est désigné par l'inscription COYCANNA [3]. Si c'est vraiment la chaste Suzanne — et l'inscription ne laisse guère d'autre alternative — les deux personnages debout au-dessus d'elle, que M. Fakhry prend pour les amis de Job [4] pourraient bien être les deux vieillards. Quoi qu'il en soit, l'iconographie de cette scène est surprenante et sans aucune analogie dans l'art paléochrétien : Suzanne se tient toujours debout entre les deux vieillards; c'est Daniel qui est assis sur une chaise [5].

Le registre supérieur dont nous avons examiné un détail, l'arrivée de Jethro dans le camp de Moïse, ne comprend en fait qu'un seul ou, si l'on veut, deux sujets : l'exode des Israélites d'Égypte et un grand édifice au centre (côté nord), face à l'entrée. L'armée égyptienne part de cet édifice vers la gauche, à la poursuite des Israélites (fig. 7), qui le rejoignent du côté opposé (fig. 1). L'iconographie de cette image est singulière. La mer Rouge n'est pas représentée, mais indiquée seulement par l'inscription ΕΡΥΘΡΑ, au-dessus d'un détachement de cavaliers en tête de l'armée égyptienne (fig. 6). Le cortège des Israélites qui s'étend sur la moitié de la coupole se compose d'une foule d'hommes, de femmes et d'enfants, portant des baluchons, menant des chevaux ou des mulets de bât, montés à cheval ou à chameau (fig. 6). En tête du cortège marche Moïse, MOYCHC, un bâton à la main. La maladresse du dessin est compensée par l'observation immédiate et pleine de vie de la nature.

Les poursuivants se divisent en trois groupes. En tête et en queue un détachement de cavaliers, ce dernier composé de trois officiers en chlamyde tenant chacun une lance, celui du milieu désigné par l'inscription ΦΑΡΑω (fig. 5). Devant eux une unité de fantassins avance en rang serré, armés de boucliers ronds et de lances, en tuniques blanches et coiffés comme les cavaliers de bonnets phrygiens. Devant eux deux autres cavaliers portent des boucliers qui sont ornés d'un chrisme. Ils sont précédés d'un fantassin, équipé comme eux, qui paraît être un guide (fig. 6).

V. De Bock a fait une remarque intéressante au sujet de ces deux cavaliers : ils portent des étendards en forme de longs rubans bariolés qui se terminent à la hampe par une tête d'animal à gueule ouverte [6]. Ce sont des dragons, *dracones*, étendards des cohortes romaines depuis la 2^e moitié du III^e siècle. Ces étendards dont la représentation est très rare [7] (fig. 11) ont été utilisés dans l'armée byzantine jusqu'à une époque assez avancée. Des auteurs du VI^e au X^e siècle en parlent encore comme d'une enseigne bien connue [8]. Il est évident que le peintre

[1] Paris, Bibliothèque nationale, syr. 341, feuillet 46.

[2] Voir sur ce manuscrit, H. OMONT, *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VII^e ou VIII^e siècle*, dans *Documents et Mémoires Piot*, XVII, 1909, p. 92 et suiv., pl. VI, 1.

[3] A. FAKHRY orthographie faussement CωCANNA, le Y étant légèrement oblitéré par une écriture arabe postérieure.

[4] Voir note 7, page précédente.

[5] Voir *DACL*, s. v. *Suzanne*.

[6] *O. l.*, p. 24, mais il fait erreur en les attribuant au deuxième cavalier et aux premiers fantassins.

[7] Je n'en connais que celles de la colonne de Marc Aurèle et de l'arc de Constantin (dans l'*ingressus*, côté Est) (fig. 11).

[8] Le sujet n'a pas été étudié. Les articles *Draconarius* dans la *Realencyclopädie* de PAULY-WISSOWA et dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* ne donnent que des références à l'armée romaine du III^e et du

s'est inspiré d'une réalité contemporaine; il s'est efforcé de donner à cette armée le plus de vérité possible, tout en la calquant sur les représentations des armées romaines qu'on était accoutumé de voir sur les monuments de triomphe, arcs et colonnes [1]. Mais notre peintre a simplifié : aucune scène de combat, aucun enchevêtrement compliqué ne viennent rompre cette longue théorie de piétons et de cavaliers. Aucun lien n'existe entre cette image et l'iconographie paléochrétienne et juive de la Traversée de la mer Rouge [2]. Aussi peut-on admettre que le peintre a composé ce cortège lui-même en se servant de clichés contemporains.

Il nous reste un mot à dire du grand édifice, point de départ et d'arrivée de ce cortège (fig. 1 et 7), et du plant de vigne qui recouvre la calotte de la coupole.

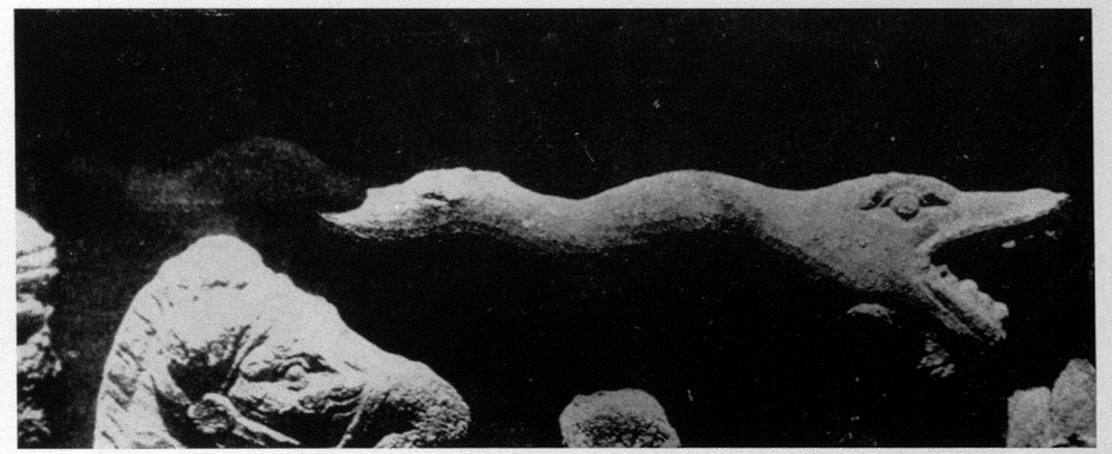


FIG. 11. — Étendard en forme de dragon, de l'arc de Constantin, Rome.

V. De Bock pensait reconnaître dans cet édifice l'un des bâtiments de l'oasis elle-même, peut-être un couvent [3], O. Wulff y voyait la Jérusalem céleste [4]. A. Grabar, développant cette idée, y reconnaît une représentation abrégée du Saint-Sépulcre de Jérusalem [5]. Le corps du bâtiment central à coupole, fermé par des rideaux blancs à cordons, ressemble en effet de près à l'édicule grillagé qui, sur les ampoules de Monza et de Bobbio, représente fréquemment le tombeau du Christ (fig. 12) [6]. Les portiques à deux étages seraient ceux qui entouraient l'*atrium* de l'église de l'Anastasis à Jérusalem, les édicules aux deux extrémités, les entrées

IV^e siècle. On trouvera dans le *Glossaire* grec de DUCANGE des références à des auteurs byzantins, par ex. MAURICE LE STRATÈGE et LÉON LE SAGE, l'un du VI^e, l'autre du X^e siècle.

[1] Cf. surtout les colonnes d'Arcadius et de Théodose dans J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin 1941, p. 2 et suiv.

[2] Cf. la même remarque par J. LASSUS, *Quelques représentations du « Passage de la mer Rouge » dans l'art chrétien d'Orient et d'Occident*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École de Rome* XLVI, 1929, p. 159 à 182. Aux exemples cités par l'auteur, il faut ajouter maintenant la Traversée de la mer Rouge de la synagogue de Doura et la fresque d'un hypogée de la voie Latine, découverte en 1956, voir A. FERRUA, *Una nuova catacomba cristiana sulla via Latina*, dans *Civiltà cattolica*, CVI, 1956, p. 396 à 404.

[3] O. *l.*, p. 22, suivi par C. M. KAUFMANN, *Ein christliches Pompeji...*, p. 44 et suiv., et par A. FAKHRY, p. 56.

[4] *O. l.*, p. 97, et à sa suite, L. TRONJE, *o. l.*

[5] *Martyrium* II, p. 20 et suiv.

[6] Voir maintenant la belle publication des ampoules par A. GRABAR, *Les ampoules de Terre sainte*, Paris 1958, en particulier pl. IX et suiv.

monumentales de l'enceinte du Golgotha dont l'une était précédée, comme sur notre image, d'un grand escalier. Le personnage qui s'approche de cet escalier, un baluchon sur l'épaule et un bâton à la main, pourrait bien être un pèlerin qui s'achemine vers les Lieux-Saints.



FIG. 12. — Ampoule de Monza, détail : le tombeau du Christ.

Cette interprétation de l'édifice se confirme par la présence des trois croix ansées, l'une dans la coupole centrale, les deux autres dans les édicules sur les côtés et qui correspondent

exactement à la croix fleurie dans le fronton du tombeau du Christ sur l'une des ampoules de Monza (fig. 12) (1). La croix ansée, dérivée du signe hiéroglyphique de l'*ank*, signifie d'après un passage des *Histoires ecclésiastiques* de Socrate et de Sozomène (2) « la Vie qui vient ». Ayant eu ce sens dans l'écriture égyptienne elle l'a gardé dans l'art chrétien du pays. Nous en avons la preuve à el-Bagaouat même par la croix ansée, peinte au sommet de l'arc est (fig. 4). Deux branches de vigne sortent du pied de cette croix pour recouvrir l'arc sur toute son étendue. La signification du motif est claire : la croix, symbole du Christ crucifié qui donne la vie éternelle, *est ici la croix vivifiante*.

L'image de l'Anastasis étant par excellence celle de la Résurrection et du Salut, les croix ansées ne font que préciser ce sens. Placée au-dessus de la chute d'Adam et Ève, cette image donne son plein sens au cycle : il représente le chemin que parcourt l'homme depuis sa chute pour atteindre, aidé par Dieu, le salut éternel.

Peut-être l'énorme pied de vigne qui recouvre la calotte de la coupole (fig. 13) entre-t-il aussi dans ce symbolisme. Planté dans une potiche (fig. 6 et 13), il se place exactement au point de jonction entre l'armée égyptienne et les Israélites, juste au-dessus de l'entrée du Mausolée. Sa cime, animée de nombreux oiseaux, touche au Saint-Sépulcre (fig. 5, 7). Certes, l'interprétation symbolique de la vigne, qui n'est souvent qu'un simple motif décoratif, est chose délicate et les études à ce sujet sont rarement satisfaisantes (3). A moins d'un contexte iconographique explicite ou d'une inscription, on hésite à s'y engager. Dans notre cas, de sérieux arguments parlent cependant en faveur d'un sens symbolique. On conçoit mal que cette vigne puisse n'être qu'un décor dans un ensemble aussi exclusivement religieux et dépourvu d'éléments décoratifs.

On sait que dans le psaume LXXX (LXXIX), aux versets 9 à 12, Israël est comparé à une vigne arrachée d'Égypte et transplantée dans la Terre promise où elle pousse et porte des fruits abondants. Dans un manuscrit hébreux d'origine allemande du milieu du XVe siècle (4) le passage cité est illustré : au-dessus des Hébreux qui traversent la mer Rouge, poursuivis par les Égyptiens, s'élève un grand cep de vigne (5). N'aurait-on pas voulu illustrer la même pensée à el-Bagaouat? Je sais bien que les auteurs chrétiens qui, fréquemment, ont commenté ce passage, opposent la Nouvelle Vigne qui est l'Église ou la Chrétienté, aux Juifs qui sont la vigne arrachée d'Égypte et devenue stérile (6). Mais ne lui aurait-on pas donné ici une signification plus complexe qui tiendrait à la fois des exégèses juive et chrétienne? On aurait voulu montrer par cette vigne, dont la cime touche au Golgotha, que c'est du peuple d'Israël qu'est sorti l'enseignement du Christ et la Rédemption. Eusèbe de Césarée dans son commentaire donne à ces versets exactement ce sens. Les fruits de la vigne d'Israël « qui s'étendit jusqu'au fleuve » sont

(1) *Ibid.*, ampoule n° 6, pl. XXXVIII.

(2) *P.G.* LXVII, col. 608 A, B; SOCRATE, *H.E.* V, 17 = SOZOMÈNE, *H.E.* VII, 15; ...*τινὲς τῶν Ἑλλήνων τῷ Χριστιανίσμῳ προσελθόντες, τὰ ἱερογλυφικά τε γράμματα ἐπιστάμενοι, διηρμηνεύοντες τὸν σταυροειδῆ χαρακτῆρα, ἔλεγον σημαίνειν ζωὴν ἐπερχομένην*. Cf. aussi *DACL*, s.v. *croix ansée* et C. M. KAUFMANN, *Ein altchristliches Pompeji*...,p. 28 et suiv., p. 45.

(3) Voir surtout C. LEONARDI, *'Ampelos. Il simbolo della vite nell'arte pagana e paleocristiana*, dans *Ephemerides liturgicae*, series historica, t. XXI, Cité du Vatican, 1947.

(4) Cod. DE ROSSI, n° 653, à la Bibliothèque de Parme, cité par C. LEONARDI, *o.l.*, p. 190. Ce codex a été étudié par C. BERNHEIMER, *Paleografia ebraica*, Florence 1924, p. 347 et suiv.

(5) C. BERNHEIMER, *o.l.*, pl. I *a*, hors texte (même pl. dans *Encyclopaedia Judaïca* III, Berlin 1929, hors texte)

(6) Cf. les textes cités par C. LEONARDI, p. 189 et suiv.

les « apôtres et les disciples du Christ [1] ». J'ignore si ce commentaire a été repris par d'autres et s'il a eu une large diffusion. Mais peut-être, n'ayant pas inspiré directement ceux qui ont commandé ces peintures d'el-Bagaouat, les a-t-il atteints par des voies indirectes [2].

Si notre commentaire est valable, il faudrait admettre une forte influence juive dans ces peintures. Elle nous paraît évidente pour d'autres raisons encore : la place absolument prépondérante qu'occupe l'image de l'Exode [3], la prédominance des sujets de l'Ancien Testament [4], le déroulement de tous les récits de droite à gauche, en opposition formelle avec la tradition grecque et latine. L'élément juif converti a dû être nombreux dans la communauté chrétienne de l'oasis.

Le sens du cycle est cependant resté essentiellement et profondément chrétien : c'est une énumération de paradigmes du salut tels que nous les connaissons des prières chrétiennes, de l'imagerie des catacombes, des sarcophages et de deux monuments plus importants, malheureusement en mauvais état de conservation, les mausolées de Sainte-Constance à Rome et de Cent-Celles en Espagne [5]. La plupart des sujets représentés dans le Mausolée d'Égypte se retrouvent dans l'un ou l'autre de ces documents et n'en diffèrent que peu [6].

Aussi faut-il se demander ce que viennent faire dans ce cycle Rébecca au puits, Jethro dans le désert, Jérémie se lamentant devant Jérusalem, Isaïe subissant le martyre. A première vue, ce ne sont pas des exemples du salut, et ils ne figurent dans aucun autre document de ce genre (sauf Isaïe sur le verre paléochrétien). Pour deux de ces sujets nous proposerons une explication qui s'inspire de celle que M. Grabar a donnée de l'image du Golgotha [7]. Ils semblent avoir été choisis à cause de leurs liens avec la topographie de la Terre Sainte. Rébecca au puits n'est mentionnée dans aucune prière ni dans aucune liturgie. Mais on montrait aux pèlerins

(1) Eusèbe, in *Psalmos* LXXIX, 9 et suiv., *P. G.* XXIII, col. 961 C et 964 B : Παραφυάδες δὲ ἄλλαι τινὲς παρὰ τὰ κλήματα νεώτεραι καὶ ἀρτιφυ ῖς ἕως ποταμοῦ παρετάθησαν, οἱ της καινῆς Διαθήκης κήρυκες· λέγω δὲ οἱ ἀπόστολοι κτὶ οἱ μαθηταὶ τοῦ Σωτηρος ἡμῶν· τὴν μὲν φυὴν καὶ τὴν γένεσιν ἐσχηκότες ἐκ τῆς προλεχθείσης ἀμπέλου... (col. 961 C).

(2) Que dire de la potiche d'où sort ce plant de vigne? A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin, dossier archéologique,* Paris 1958, p. 101, attire l'attention sur un motif semblable dans une mosaïque de Transjordanie : un arbre sortant d'une coupe à deux anses (voir S. J. Saller et F. B. Bagatti, *The Town of Nebo,* Jerusalem 1949, t. VII des *Publications of the Studium biblicum Franciscanum,* pl. XXVIII, 3 et fig. 8, p. 74 et suiv., p. 106), et sur une ampoule de Monza : une croix en forme d'arbre sortant d'un vase (voir A. Grabar, *Les ampoules de Terre sainte,* pl. XIV, ampoule n° 9 de Monza; la description, p. 24, ne fait pas mention de ce détail, et parle par erreur d'un tertre avec les quatre fleuves du Paradis). Dans les deux cas il s'agit de l'arbre de vie planté dans le Paradis. Mais si un symbolisme quelconque du vase y paraît probable, encore qu'on n'en connaisse pas le sens exact, il l'est moins à el-Bagaouat. Des rinceaux de vigne sortant d'un vase sont extrêmement fréquents dans les pavements gréco-romains où ils n'ont, certes, pas de signification symbolique. Nous ignorons à laquelle des deux catégories appartient la potiche d'el-Bagaouat. C. M. Kaufmann, *Ein altchristliches Pompeji...,* p. 48 et suiv., voit dans ce plant de vigne le symbole de l'eucharistie, sans cependant justifier cette interprétation par une preuve quelconque.

(3) Depuis l'époque des Machabées, l'Exode devient le symbole de la libération et partant le sujet central de la prière juive, cf. *Encyclopaedia Judaica* I, col. 1128.

(4) Il n'y a qu'un seul ou si l'on veut deux sujets chrétiens assurés : sainte Thècle et les ΠΑΡΘΕΝΟΙ. La signification du berger (voir *supra,* p. 106) n'est pas claire.

(5) Nous avons brièvement traité du caractère de ces cycles dans notre étude des mosaïques de Sainte-Constance à Rome. dans *Dumbarton Oaks Papers* XI, 1958, p. 180 et suiv., et dans un compte rendu du livre de C. H. Kraeling sur la Synagogue de Doura-Europos (New Haven 1956) dans *Theologische Literaturzeitung,* 1958, n° 4, col. 250 à 254.

(6) Si sainte Thècle au bûcher ne s'est encore rencontrée jusqu'à ce jour nulle part ailleurs, elle a sa place attitrée dans les prières (voir U. Fabricius, *o.l.,* p. 109 et suiv.) où les épreuves du feu et des bêtes sont mentionnées (*supra,* p. 100, n. 3).

(7) *Martyrium* II, p. 20 et suiv.



Fig. 13. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, sommet de la coupole vers les côtés Est et Nord.

de Palestine le puits près de Charra, où la jeune fille avait rencontré le serviteur d'Abraham [1]. Quant à l'épisode de Jethro dans le désert il n'a pas davantage de place dans les textes liturgiques. Le cas n'en est cependant pas tout à fait le même que celui de Rébecca. Jethro rejoignant Moïse est dans l'exégèse juive le premier exemple d'une conversion au judaïsme et joue, pour cette raison, un rôle important dans les commentaires de la Michnah et du Talmud [2]. Mais peut-être y rattachait-on aussi un souvenir topographique. Un pèlerin chrétien du VI^e siècle, Antonin de Plaisance, nous dit avoir visité la ville de Fara, au pied du Sinaï, sise dans le pays de Madian, qui est celui du beau-père de Moïse et de ses descendants, les Madianites [3]. Un autre pèlerin de Terre Sainte, Pierre le Diacre, qui a visité les mêmes lieux six siècles plus tard, en 1137, nous assure même avoir vu l'endroit nommé Raphidim, à 1500 pas de Fara, où Jethro aurait rencontré son gendre [4]. Si cette tradition locale était ancienne, les chrétiens de l'oasis el-Khargeh auraient pu la connaître. Ceux d'entre eux qui se rendaient en Terre Sainte passaient peut-être par Fara et visitaient le lieu mentionné par Pierre le Diacre. L'importance donné au premier prosélyte juif (antétype des convertis chrétiens) dans l'exégèse juive et la tradition locale ont pu conjointement suggérer le tableau dans le Mausolée. Le pèlerinage aux lieux sacrés étant un moyen de salut, l'évocation par l'image de ces lieux était censée avoir les mêmes effets.

Les images de Jérémie et d'Isaïe, quoiqu'elles puissent être rattachées aussi à des souvenirs topographiques de Terre Sainte [5], semblent être dues à un courant d'idées plus répandu dans l'Église grecque. Les épisodes représentés sont ceux qu'on cite dans les synaxaires byzantins pour commémorer ces prophètes, Jérémie à la date du 4 novembre, Isaïe au 9 mai [6]. Bien qu'on ignore les origines exactes de ces recueils hagiographiques, on sait qu'ils remontent à des sources anciennes. El-Bagaouat offre le premier exemple de l'insertion de ces deux épisodes dans un cycle qui est l'équivalent d'une prière [7].

A part ces particularités notre cycle ne se distingue pas sur le fond de ceux de l'Occident. Ce fond ancien est cependant amplifié, le symbolisme est moins rigoureux. L'idée du salut est mise en évidence par l'image (historique) du Saint-Sépulcre et, si notre interprétation est

(1) *S. Siluiae peregrinatio*, ch. 20, 4 (de la fin du IV^e siècle), éd. P. GEYER, p. 65, 16 et suiv. : *Item dignatus est nos ducere ad puteum illum, unde portabat aquam sancta Rebecca. Et ait nobis sanctus episcopus : ecce puteus, unde potauit sancta Rebecca camelos pueri Sancti Abrahae, id est Eleazari.*

(2) Voir *Encyclopaedia Judaïca*, s.v. *Jethro*, p. 191. L. TRONJE, *o.l.*, p. 102, n. 1, cite un passage d'ORIGÈNE, *Contra Haeres.* V, 8 (*P.G.* XVI, 3139 B) où Jethro est appelé *μέγας σοφός*.

(3) ANTONINUS PLACENTIUS ch. 40, éd. P. GEYER, p. 185, 19 et suiv., éd. I. GILDEMEISTER, p. 58.

(4) PETRUS DIACONUS, éd. P. GEYER, p. 118, 26 et suiv.

(5) On montrait à 5 ou 6 km de Jérusalem, à Anatho, une maison où on croyait que Jérémie s'était lamenté sur la ruine de la ville et qu'il était enterré, cf. ANTONIN DE PLAISANCE, ch. 6, éd. P. GEYER, p. 140, 7. De même le lieu du martyre d'Isaïe était un but des pèlerins; les passages tirés du même texte, *ibid.*, ch. 32, éd. P. GEYER, p. 180 et 210, ont déjà été cités par A. GRABAR, *o.l.*, p. 21.

(6) Ed. H. DELEHAYE, dans *Acta Sanctorum mensis Novembri*, Bruxelles 1902, col. 194, 47 (Jérémie) et col. 665, 25 et suiv. (Isaïe).

(7) R. BERNHEIMER, *o.l.*, p. 33, pense, après L. TRONJE, *o.l.*, p. 102, n. 1, que l'insertion du martyre d'Isaïe s'explique par le don d'eau que Dieu, selon la légende, avait fait au prophète. U. FABRICIUS, *o.l.*, p. 26, la justifie par l'ascension ultérieure de celui-ci. Or, aucun argument semblable ne peut être invoqué pour justifier la présence de Jérémie. Et pourtant il figure comme Isaïe, tant à el-Bagaouat que dans le synaxaire byzantin et dans le *Manuel* de Denis de Fourna. Je pense que la *Tūḫūrat des saints* copte que nous avons citée, donne la formule qui explique cette présence. Elle dit (*o.l.*, t. IV, 1938, p. 151, à la date du 6 Tout) : « Exauce les prières d'Isaïe le prophète, ô Seigneur, et accorde-nous le pardon de nos péchés ». Ces deux prophètes étaient renommés dans les églises orientales et leur intercession considérée sans doute comme spécialement efficace. Nos tableaux les montrent simplement dans un moment de contact particulièrement étroit avec Dieu, sans être des images de salut à proprement parler.

valable, par la vigne qui lui associe étroitement le peuple d'Israël. L'*Exode* est un vaste tableau historique, les martyres de sainte Thècle et d'Isaïe appartiennent à une catégorie d'images qui pénètrent dans l'art chrétien depuis le deuxième quart du IV^e siècle [1], mais ne deviennent fréquentes qu'au V^e. Contrairement à l'opinion courante je ne pense pas que ce cycle puisse être antérieur à la première moitié ou même au milieu de ce siècle.

Le style, s'il ne permet pas de confirmer cette date, ne s'y oppose d'aucune manière. Il est vrai que son primitivisme très marqué se soustrait à un classement rigoureux. Le peintre ne connaît que les positions de face et de profil, son répertoire des gestes et des mouvements est restreint, le traitement des corps sommaire, les vêtements se réduisent à deux types, une tunique courte ceinte aux hanches, ornée d'appliques circulaires, et un manteau agrafé sur l'épaule. Le paysage n'est évoqué que par des édifices schématiques et par des arbres stylisés qui rappellent ceux de l'ancien art égyptien ou mésopotamien. Si, malgré ces faiblesses et ces insuffisances l'œuvre ne manque pas d'attrait, c'est dû au naïf naturalisme et à la composition adroite dont nous avons parlé. Nous sommes loin des œuvres plus savantes, mais moins spontanées qui ornent une chapelle voisine [2] et des couvents de la Haute et Basse Égypte [3] où l'influence byzantine se fait jour par un style à la fois plus solennel et plus élégant des personnages. Ces œuvres ne sont pas antérieures au VI^e siècle. Les peintures du *Mausolée de l'Exode* doivent les précéder.

Somme toute, elles sont précieuses pour nous, non point à cause de leur qualité artistique, mais de leur iconographie. Conservant les thèmes de la peinture paléochrétienne, elles montrent que cette iconographie, dont la plupart des exemples nous viennent de l'Occident, surtout de Rome, s'est développée de façon particulière dans l'Orient chrétien.

Paris, août 1958. Henri STERN.

(1) Voir A. GRABAR, *Martyrium* II, *passim*.

(2) Chapelle n° 80 (*Chapel of Peace*), dans A. FAKHRY, *o.l.*, p. 67 et suiv.

(3) *Baouit et Saqqara.* Voir sur Baouit, *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire* XII, 1904 (J. CLÉDAT), LIX, 1931-1943 (J. MASPERO et E. DRIOTON). — Sur Saqqara, J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara, 1906-1910*, 3 vol., Le Caire 1908-1912.

NOTES
SUR TROIS BIJOUX D'OR BYZANTINS
DE WALTERS ART GALLERY

par

PHILIPPE VERDIER

Cet ornement d'or [1] émaillé mesure 65 mm (fig. 1). L'ornementation extérieure est constituée par un anneau de rosaces, de fleurons et de motifs faits de deux petits cercles reliés par un arc en anse de panier. Elle appartient au répertoire décoratif traditionnel de la Méditerranée orientale et de l'Asie Mineure. Il est possible que les rosaces fassent allusion aux étoiles du Paradis. L'ornementation intérieure consiste en une croix entourée d'une couronne de lauriers avec rubans et rosette, thème courant sur les ivoires des V^e^ et VI^e^ siècles et sur les monnaies byzantines. La croix, pattée, porte à l'extrémité de ses branches quatre boules — *στρόγγυλοι μῆλοι* — et quatre paires de petits disques, symbolisant « les fruits de la grâce », l'« esca universorum », ou Eucharistie, du pseudo-Tertullien [2]. Sous la croix, à droite et à gauche, il y a un « orbis tripartitus » crucigère. La technique de cette pièce d'or émaillée relève de ce que Marc Rosenberg appelle d'un terme qui n'est pas sans créer une confusion, le « Drahtemail » [3]. Trois couleurs sont employées : le blanc, le bleu outremer et le vert. Les émaux qui ont disparu partiellement et qui ont pris, là où ils subsistent, un aspect souvent poudreux, furent appliqués en couches minces. Ils ne remplissent pas leurs alvéoles et n'ont pu, par conséquent, recevoir aucune polissure. Cette technique, qui cédera la place à l'émail cloisonné, a subsisté dans les émaux russes jusqu'aux temps modernes. Le médaillon est comparable par sa technique comme par sa décoration au médaillon de Licinia Eudoxia (Aelia Eudoxia), femme de Valentinien III, au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, que R. Delbrück [4] a daté des environs de 450 en le rapprochant du portrait en buste et de face de l'impératrice sur le solidus de Londres frappé à l'occasion des tricennalia de l'empereur. Ce médaillon est de 1,5 mm moins large que le médaillon d'or émaillé de Walters Art Gallery.

(1) N° 44304. *The Walters Art Gallery, Early Christian and Byzantine Art,* in *An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art,* 1947, n. 458, p. 97, pl. LXV.

(2) *De Ligno Vitae,* in *Patrologia Latina* 2, *c.* 1113; cf. L. V. Sybel, *Xylon Zoes,* in *Zeitschrift für Neuttesamentliche Wissenschaft,* 1911, p. 85-91.

(3) M. Rosenberg, *Zellenschmelz* I, p. 2-3. Le Drahtemail dans son acception usuelle caractérise l'émail cloisonné sur argent qui, inventé dans le Nord-Ouest de l'Italie vers 1300, connut une extraordinaire diffusion en Hongrie. La question a été nouvellement examinée par S. Mihalik, *Denkmäler und Schulen des ungarischen Drahtemails im Ausland,* in *Acta Historiae Actium Academiae Scientiarum Hungaricae* V, 1958, 1-2, p. 71-106.

(4) *Roemische Mitteilungen* XXVIII, 1913, p. 331-334, fig. 10; *Spätantike Kaiserporträts,* Berlin-Leipzig 1933, p. 31, fig. 13.

La division tripartite des globes sous la croix indique que chacun d'eux est bien un globus surmonté de la croix et non une Sphaira. Ils évoquent la théocratie de l'empereur, vicaire du Christ, et non la cosmocratie du Christ. Il y a cependant une difficulté. L'*orbis tripartitus* devrait être subdivisé verticalement, tout au moins en principe, dans l'hémisphère inférieur réservé à l'Europe et l'Afrique. L'hémisphère supérieur — l'Asie — devrait rester indivis. C'est le schéma romain traditionnel, reposant sur des conceptions cosmico-religieuses très anciennes, qui a pris sa forme définitive dans les *Etymologiae* d'Isidore DE SÉVILLE. Ce qui est acquis, c'est que la croix sur le globe, substituée à la Victoire sur le globe, apparaît sur les monnaies de Théodose (379-385), et qu'au x^e^ siècle Suidas, dans son *Lexikon*, interprète la croix au-dessus du globe impérial comme signifiant que l'Empereur des Romains est devenu le maître du monde parce qu'il avait cru en la croix — *δι ὰ τῆς ε ̓ς τ ̀ν σταύρ ν π στεως* (1). Peut-être le globe crucigère tripartite (ou quadripartite si l'on ne considère que l'hémisphère supérieur, non vu de face mais complet) a-t-il existé comme « insigne » impérial à Constantinople, avant d'être adopté, beaucoup plus tard, en Europe et chez les Slaves (2). Le médaillon d'or émaillé de Walters Art Gallery se rattacherait donc à l'iconographie impériale de la période pré-justinienne, ses globes tripartites faisant allusion au pouvoir de l'Empereur et du co-Empereur ou de l'Empereur et de l'Impératrice. L'utilisation de l'objet donne couleur à une telle hypothèse. Le médaillon est percé de quatre trous. Il était cousu sur une pièce d'étoffe. Il avait été primitivement foré d'un seul trou, au sommet, là où la bordure est endommagée, comme c'est le cas pour le médaillon de Licinia Eudoxia (3). Les autres perforations, faites moins soigneusement, sont postérieures, comme il appert au revers. Le médaillon fut à l'origine l'une de ces « plicae (πτ γες) aureae operibus smaltis decoratae » qui ornaient le chiton des empereurs et rehaussaient la pourpre des vêtements impériaux. Ces plaques d'or émaillées, comme les tissus somptueux sur lesquels elles étaient appliquées, faisaient l'objet d'un strict monopole d'État. Les vêtements enrichis d'or, d'émaux, d'orfrois, de gemmes et de perles, maintenus sévèrement hors commerce, ne pouvaient être exportés qu'à titre de présents diplomatiques, après avoir été choisis dans le *vestiarium* impérial par le souverain en personne (4).

Cet ornement d'or à jour (5) — une mince feuille découpée (fig. 2) — était aussi une parure, destinée à être cousue sur un vêtement. Il mesure 12 cm par légèrement plus de 4. Il a l'aspect d'un modèle réduit copiant une fenêtre faite de *transennae* de gypsum ou de sélénite perforées. A la partie inférieure, des rinceaux finissant en palmettes entourent deux trèfles et une croix de Malte. Les trois carreaux superposés circonscrivent autant de carrés posés sur la pointe, décorés, le premier et le second, d'une combinaison de feuillages et de fleurons, le troisième, d'un aigle dans un médaillon perlé. Tout autour court un « rinceau vitruvien » qui stylise une vague déferlante (6). Le tympan sommital inscrit deux paons affrontés de part et d'autre d'un

(1) P. E. SCHRAMM, *Sphaira Globus Reichsapfel*, Stuttgart 1958, p. 16, fig. 12 *c*, n. 3, p. 24.

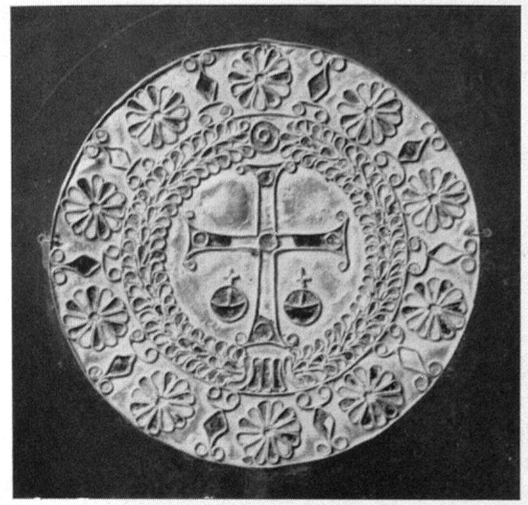
(2) Le globe de l'Impératrice Ariane, vers 500, est divisé en deux dans le prolongement de la haste de la croix sur l'ivoire du Kunsthistorisches Museum de Vienne; la croix triomphale sur le diptyque de Murano, au Musée de Ravenne, est accostée de deux archanges portant le globe divisé en quatre par deux grands cercles. W. F. VOLBACH *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Mayence 1952, n. 52, pl. 13, n. 125, pl. 39.

(3) M. ROSENBERG, *Zellenschmelz*, in *Die Frühdenkmäler*, fig. 16, p. 12.

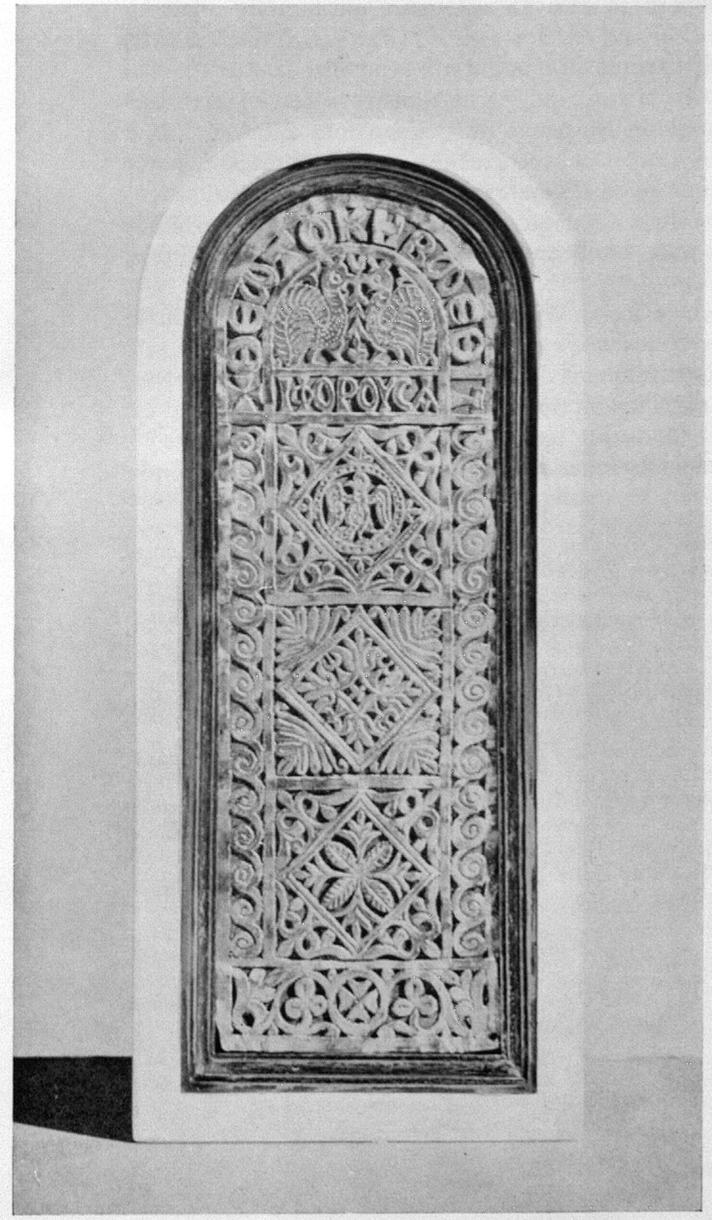
(4) F. BOCK, *Die Byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Zwenigorodskoi*, Aix-la-Chapelle 1896, p. 59-61.

(5) *The Walters Art Gallery*, n° 57547.

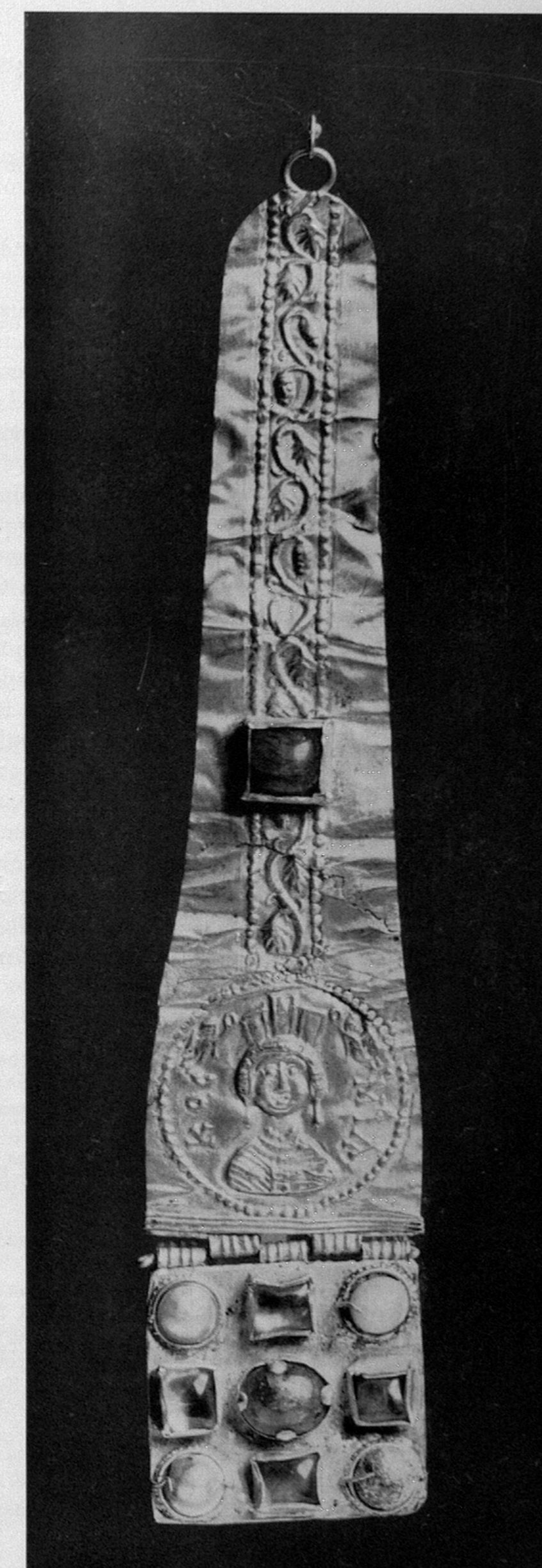
(6) Comparer les rinceaux des médaillons contenant des solidi d'or de Justinien I^er^ et de Justin II de la collection Freer et les deux bracelets de la collection Morgan, W. DENNISSON, *A Gold Treasure of the late Roman period*, Londres 1918, pl. XVIII-XX, fig. 36 et 55.



1



2



3

FIG. 1, 2 et 3. — Baltimore. Walters Art Gallery. Bijoux byzantins.

arbre de vie fait de cœurs enfilés. Il est surmonté de l'inscription : ΘΕΩΤΟΚΗ ΒΩΕΘΙ ΦΟΡΟVCA = *θεοτόκος βοήθει τῇ φορούσῃ*, dont l'incorrection ne saurait constituer un argument pour supposer que l'objet proviendrait plutôt d'une province de l'empire que de la capitale [1].

Que cet ornement ait un caractère apotropaïque accusé est surabondamment évident, en raison non seulement de la formule : *Θεςτόκος βοήθι τῇ φορούσῃ*, équivalente de celle, par exemple, de l'anneau à tête de Méduse crucigère, accompagné de la légende : *Κύριε βοήθει τῆς φορούσης*, du British Museum [2], mais par plusieurs traits de son iconographie. La croix, qui est l'apotropée par excellence dans la bijouterie byzantine [3], est répétée deux fois, en bas de la plaque et au début de l'invocation, et sans doute une troisième fois en tant que « tau », dans le carreau qui suit le Θ de ΒΩΕΘ. On peut évidemment, si l'on tient à garder à ce terme sa valeur de lettre pure, lire : ΒΩΕΘ ΤΙ ΦΟΡΟVCA. Mais il n'en reste pas moins que, s'il est la première lettre de l'article *τι* (*τῇ*), il est disjoint du iota et se détache isolément, ainsi qu'un signe [4]. Le symbole « tau » est à la fois la marque de salut pour les élus de Dieu (*Ezéchiel*, IX, cf. *Exode*, XII) et en tant que signe numérique (300) le produit du nombre qui symbolise la charité (100) par les trois personnes de la Trinité. C'est aussi la croix qui, en tant qu'arbre de vie, sert d'axe aux paons affrontés. L'aigle du médaillon perlé et les paons du tympan font allusion, l'un à l'apothéose de l'âme dans la rédemption, les autres à la résurrection et à l'immortalité, parce que la mue, à chaque printemps, de leur plumage ocellé marque le renouvellement du cosmos et parce que leur chair était réputée imputrescible. Cette amulette apparaît donc comme située dans une catégorie distincte des vulgaires porte-bonheur [5]. Elle est un gage superstitieux sur l'au-delà, dont la Vierge est la garante.

En tant qu'apotropée l'ornement a reçu la forme d'une fenêtre. Dans l'habitat humain les ouvertures représentent les zones qui invitent les incursions des forces mauvaises et qu'il s'agit de protéger magiquement. En Syrie, il est fréquent de trouver sur les linteaux des portes, soit la formule : *Κύριε βοήθει τὴν εἴσοδον*, soit l'inscription du verset 1 du psaume XC, qui est le psaume prophylactique par excellence [6]. Ce verset est inscrit sur une bague-amulette [7]. Quant à la fenêtre et au système d'images dont la fonction était en quelque façon de monter

(1) Dans le catalogue de l'exposition de Baltimore, *Early Christian and Byzantine Art*, 1947, cet ornement est daté du VIe siècle et attribué, à titre d'hypothèse, à la Syrie (n. 456).

(2) O. M. DALTON, *Catalogue of the finger Rings in the British Museum*, n. 59.

(3) A. GRABAR, *Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie*, in *Dumbarton Oaks Papers* VI, 1951, p. 27 et suiv.

(4) On ne saurait tirer argument qu'il y a contradiction à faire suivre ΤΙ (Τῌ) de la finale CA (Cῌ), puisque les quantités dans l'inscription ne suivent aucun principe fixé (ΚΗ pour ΚΟC, métathèse de la longue et de la brève dans ΒΩΕΘ : ΩΕ pour ΟΗ).

(5) Sur les charmes que les chrétiens portaient sur leur personne : saint Augustin, *De catechizandis rudibus* 7, 11, *Patrologia latina* 40, c. 318.

(6) J. LASSUS, *Inventaire archéologique de la région au Nord-Est de Hama* I (*Documents d'études orientales de l'Institut français de Damas* IV), p. 228, 57 et *passim*. — A Ravenne sur quatre monuments connus du Christ triomphant debout sur les monstres (Psaume 90, v. 13), trois sont des mosaïques gardant la porte (basilique de la Sainte Croix, bâtie par Galla Placidia, chapelle épiscopale de Pierre II, tympan de la mosaïque figurant l'entrée fortifiée de la cité de Ravenne sur le mur de Saint-Martin (S. Apollinare Nuovo) sous Théodoric.

(7) E. LE BLANT, *750 inscriptions de pierres gravées inédites ou peu connues*, Paris 1896, n. 340. La première moitié du verset 2 du psaume XC : *ὅτι τοῖς ἀγγέλοις αὐτοῦ ἐντελεῖται περὶ σοῦ*, est inscrite sur le médaillon sertissant un solidus d'or de Justinien Ier, et la seconde moitié du verset : *τοῦ διαφυλάξαι σε ἐν πάσαις ταῖς ὁδοῖς σου* sur un médaillon faisant pendant au premier et encadrant un solidus d'or de Justin II, l'un et l'autre médaillon faisant partie de la collection Freer, cf. DENNISON, *op. laud.*, p. 136-137.

la garde à ce poste de moindre résistance, nous citerons ce titulus si caractéristique, écrit par un « Hibernicus exul » (Dungal) pour une fresque décorant une fenêtre à l'abbatiale de Saint-Denis, sous Charlemagne (ou Louis le Pieux).

VERSUS AD FENESTRAM

Ne David (= Caroli) grabatum temptator callidus intret
Signetur domini ista fenestra manu.
Quadrus euuangelii defendat numerus omne
Corpus, et interius cunctipotens anima.

Schlosser [1] a supposé qu'il s'agissait de la décoration d'une fenêtre dans le « palais » de Charlemagne à Saint-Denis. Mais une interprétation récente [2] est beaucoup plus suggestive. Si l'on traduit *grabatum* par trône bas, trône sans dossier, et si l'on suppose que ce trône se trouvait, dans le « wertwerk » de Saint-Denis, placé derrière une « fenêtre solaire », une « fenêtre de présentation », on a, réunis, tous les éléments iconographiques (main divine, symboles des Évangélistes [3], trône bas, Empereur en « Majestas Domini ») de la célèbre, et au premier regard scandaleuse, miniature, peinte à la Reichenau, représentant Otton II (ou Otton III?) comme le Christ [4] en Majesté.

Il existe donc un curieux parallélisme entre le caractère prophylactique de la décoration de la fenêtre de Saint-Denis et l'amulette d'or byzantine de Walters Art Gallery. L'œuvre monumentale et la copie à petite échelle d'une fenêtre à transennae, dans un médium précieux, en tant qu'objet de parure et de protection personnelle, sont exégétiquement fondées sur le texte de Jérémie : « Audite ergo mulieres verbum Domini... quia mors ascendit per fenestras » (IX, 20-21). Sur la coutume des femmes de porter des phylactères et des charmes nous avons le témoignage — en 741 — de Saint-Boniface, transmettant dans une lettre au pape Zacharie le rapport de ses émissaires à Rome : « Dicunt quoque se vidisse ibi mulieres pagano ritu phylacteria et ligaturas in brachiis et in cruribus ligatas habere » [5]. Sur la plaque d'or ajourée de Walters Art Gallery il n'y a pas trace de « ligaturae », entrelacs ou nœuds. La décoration de l'objet est entièrement imprégnée de classicisme paléochrétien. Il y a là une présomption pour le localiser à Constantinople. Il est à remarquer aussi que les fleurons annoncent les ornements d'or des lettres majuscules des manuscrits carolingiens de l'école de Tours. La date de cette plaque doit se situer au VIIe ou au VIIIe siècle.

Cet ornement d'or [6] (fig. 3), mesurant un peu plus de 17 cm par un peu plus de 33 mm à sa plus grande largeur, fut acheté à Smyrne. Passé de la collection von Gans dans la collection Bachstitz, il a été minutieusement décrit par R. Zahn dans le catalogue de cette dernière collection [7]. Il est en forme de languette, orné d'un motif axial d'acanthe épineuse et d'un médaillon, l'un et l'autre estampés dans la feuille d'or. Un tortil soudé au revers de l'extrémité supérieure lui sert d'anneau de suspension. A la partie inférieure pend, attachée au ruban d'or par cinq

(1) *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, Vienne 1892, n. p. 317.

(2) E. BALDWIN SMITH, *Architectural Symbolism of imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton University Press 1956, p. 83.

(3) Cf. le Codex Bernensis 348, O. HOMBURGER, *Eine unveröffentliche Evangelienbuchhandschrift aus der Zeit Karl des Grossen*, in *Revue suisse d'art et d'archéologie* V, 1943, p. 149-164.

(4) Évangéliaire au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, fo 31.

(5) H. J. SCHMITZ, *Die Bussbücher und die Bussdisziplin der Kirche*, Mayence 1883, II, p. 307.

(6) No 57546. Catalogue de l'exposition de 1947, *Early Christian and Byzantine Art* n. 457, p. 97, pl. LXV.

(7) *Sammlungen der Galerie Bachstitz* II : *Antike Kunst*, La Haye 1921, n. 100, p. 43-44, pl. 19.

charnières enfilées d'une goupille, une capsule, également d'or, décorée d'un saphir, au centre, de quatre émeraudes en croix et de quatre perles aux extrémités. Pierres et perles sont des remplacements modernes montés dans des sertissures anciennes : bâte ovale à griffes, quatre autres carrées, quatre circulaires, pour les perles, renforcées à leur base par un filigrane typique pour le chaton des perles. Le médaillon représente une impératrice en buste, à la coiffure terminée en muraille crénelée qui la désigne comme TVXH, accompagnée de l'inscription en exergue : KOCMIA. R. Zahn a classé cet objet dans la catégorie des ornements de coiffure et l'a daté du v^e^-vi^e^ siècle. Dans ses *Documents of dying paganism* (1), P. FRIEDLANDER a interprété cette figure crénelée comme étant un souvenir de Cybèle, la « Berecynthia Mater turrita », la « turrigera dea » des poètes latins — ce qu'elle n'est certainement pas.

L'ornement n'est pas sans analogies : lignes divergeant progressivement du sommet à la base et articulation d'un élément sur le ruban au moyen de charnières, avec trois parures d'or provenant d'une cuirasse d'apparat du temps d'Odoacre ou de Théodoric, trouvés à Ravenne en 1854 et exposés au musée de cette ville (2). Ces plaques précieuses de Ravenne, en forme de languettes, elles aussi, transposent dans le style de l'orfèvrerie barbare le type de décorations militaires romaines — phalerae — en argent estampé (3). Mais elles sont aussi voisines par leur composition et leur structure des ornements de coiffure mentionnés par R. Zahn comme apparentés à l'ornement Walters, et notamment de ceux du British Museum et de la découverte d'Artschar, en Bulgarie (4). Le premier, de 10 cm de longueur, est fait d'alvéoles sertissant du plasma montées à jour dans un arrangement de granulations, filigranes et perles. Il se rétrécit légèrement vers le sommet et à sa base est attachée une pendeloque faite d'un saphir et de deux perles au bout d'une torsade. Il est daté du troisième siècle. Le second ornement mesure 165 mm. Ses plaques circulaires serties de pierres semi-précieuses sont attachées entre elles par des anneaux. Lui aussi s'évase vers le bas. Il se termine par un médaillon ovale et une triple pendeloque. Il est probable que l'ornement du British Museum et celui trouvé à Artschar se portaient, comme montré sur un buste de Palmyre (5), au milieu de la haute coiffure, attachés au sommet du chignon et s'incurvant le long de la ligne médiane du crâne jusqu'à retomber au milieu du front.

Il est douteux que ce soit le cas pour l'ornement Walters. Il ne comporte qu'un seul élément articulé. La capsule d'or attachée à son ruban ne s'est jamais terminée par des pendeloques, un médaillon-pendentif ou toute combinaison de ces motifs. Elle ne présente aucune trace d'adjonctions qui auraient disparu par la suite. Elle est seulement un peu éclatée à l'une et à l'autre extrémité, là où le mince réceptacle qui la constitue et la plaque qui le ferme se sont légèrement dessoudés. La capsule, alourdie de pierres et de perles, n'avait pour fonction que de maintenir le ruban d'or en position verticale, de le lester en quelque sorte. On imagine mal comment un ornement ainsi agencé aurait pu épouser la courbe d'une coiffure du sommet du crâne au milieu du front. S'il n'est pas ornement de coiffure et s'il n'est pas démontrable, faute de documents comparatifs satisfaisants, qu'il ait jamais pu servir de phalère, reste l'hypothèse

(1) *Textiles of late Antiquity in Washington, New York, Leningrad,* University of California Press, 1945, p. 28 et n. 10.

(2) C. DIEHL, *Ravenne,* Paris 1886, p. 78-79.

(3) Comme celle de forme allongée, faite de deux éléments trapézoïdaux décorés des figures de Mars et de la Victoire, reproduite fig. 1, p. 440, *Archaeologia* 49, 2, 1886.

(4) F. H. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery,* London 1911, n. 2866, p. 339, pl. LXVI. *Archaeologischer Anzeiger* 1915, c. 223-226, fig. 5, 1.

(5) DE RIDDER, *Collection de Clercq* IV, pl. XXX.

qu'il ait appartenu à une couronne du type de la couronne des impératrices. Ce serait alors l'un des *praependulia* qui ornaient le diadème et qui, attachés en haut et derrière l'oreille, tombaient le long du cou, à droite et à gauche et s'amortissaient sur l'épaule. L'ornement de coiffure, celui du British Museum par exemple, était assujetti par des anneaux à la fois en haut et à la base. L'absence de toute fixation à la base de l'ornement Walters indique qu'il était destiné à pendre librement.

La figure en buste désignée par l'inscription KOCMIA est une TVXH, reconnaissable à sa couronne fortifiée, et probablement fait-elle allusion à la τύχη de la capitale de l'Empire. Au-dessus de la tunique et de la dalmatique elle porte le περίΘλημα. Ses cheveux sont pris dans une résille de bijoux. Ses boucles d'oreille se terminent par de très grosses perles fines (uniones). Le cou est entouré d'un collier de perles qui double l'échancrure gemmée du περίΘλημα. Par son aspect forcément schématisé le buste du médaillon rappelle les poids de bronze du v^e^ siècle figurant des impératrices (1). Les détails de la parure sont très proches de ceux du portrait de Juliana, la petite-fille de Valentinien III, née en 463, morte avant 528, sur la miniature de dédicace du Dioscoride de Vienne (2). Le médaillon estampé sur l'ornement Walters évoque la figure de Tutela du médaillon de terre cuite, trouvé à Vienne, sur le Rhône, qui, coiffée de tours, apparaît en « imago clypeata » comme déesse à la fois poliade et cosmique, protectrice de l'ordre de l'univers condensé dans l'idée de cité (3). L'inscription en exergue KOCMIA, rapportée à la TVXH de Constantinople, la désigne comme garante de l'harmonie universelle, reflétée dans la stabilité de l'Empire. KOCMIA, dans le sens de vertueuse, sage, réglée (4), est riche des harmoniques contenus dans la racine du mot et qui vont de l'idée d'ornement à celui d'ordre du monde. L'épithète s'applique heureusement à une souveraine qui est la première élégante de son empire. Les Byzantins se complaisaient dans les ambiguïtés du langage; et leurs bijoux mêmes nous le rappellent, par exemple la bague de mariage du musée de Palerme (5).

A la Κόσμια τύχη de notre médaillon, deux victoires volantes présentent des couronnes. L'association de Victoria à Fortuna (τύχη) s'est faite à Rome. « In armis... maximam partem quasi suo jure Fortuna sibi vendicat et quidquid prospere gestum est, id paene omne ducit suum » (6). Le mot Victoria éclate comme un cri de triomphe acclamant l'image de Constantinople au revers des types monétaires frappés sous Justin II et Sophie (565-578) (7). Du iv^e^ au vi^e^ siècle, sur les monnaies, Constantinople est représentée assise sur un trône, regardant à droite, tenant dans sa main droite une lance, dans la main gauche un globe, casquée, protégée par l'égide, le pied droit posé sur la proue d'un vaisseau. Au cours de l'évolution le vaisseau

(1) DELBRÜCK, *Spätantike Kaiserporträts,* pl. 122 A.

(2) VINDOBON. Med. Gr., 1 f° 6 v. cf. Premerstein, *Jb. d. Kh. Sammlg. d. allerhöchsten K-hauses* XXIV, Vienne 1903, p. 105 et suiv.; et fac-similé de l'édition de Leyde, 1906, c. 5-9.

(3) F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains,* Paris 1942, fig. 34, p. 171-172. Tutela est portée en gloire par des victoires ailées au-dessus du buste de Cœlus et entre les vents qui symbolisent les directions de l'espace.

(4) PLATON : κόσμιος καὶ Ϛρόν μος ψυχή *Phédon* 108 *a.* ἥτις ἐστ· κόσμια γυνή, *Anaxandrides comicus,*56.

(5) M. ROSENBERG, *Niello* I, Francfort-sur-le-Main 1924, p. 50-51. Cf. C. CECCHELLI in *Orientalia Christiana Periodica,* Rome 1947, 13, p. 40 et suiv. Le Christ unit en mariage deux souverains. L'inscription niellée sur le chaton d'or : ὡς ὅπλον Εὐδοκίας ἐστ. Φάνωσας ἡμᾶς reproduit à une nuance près le verset 13 du psaume v dans la version des Septante. Mais puisque ὅπλον est substitué à οπλῳ du psaume, le sens n'est plus celui du verset. Il devient subtilement, sous le couvert de la citation : « Tu nous (ou : Tu m')as couronnés pour que je sois le bouclier d'Eudocie ». Εὐδοκία (faveur divine) passe au rang de personne : Eudokia Fabia, qui épousa Héraclius en 610.

(6) CICERON, *Oratio pro Marcello,* 2, 6.

(7) W. WROTH, *Catalogue of the imperial Byzantine coins in the British Museum* I, Londres 1908, p. 75-78, n. 2, p. 77, p. 103.

disparaît et le globe est dorénavant surmonté de la croix. C'est un type hybride, en partie celui des *τύχαι* hellénistiques, en partie celui de la Fortuna casquée de Rome. Par contre sur les médaillons d'or la *τύχη* propre à Constantinople est couronnée de tours. Sur le grand médaillon — 12 solidi — de Libius Severus (461-465) [1], Rome casquée présente à l'empereur, que la victoire couronne, Constantinople agenouillée, couronnée d'un diadème crénelé. Cette iconographie remonte aux médaillons que Constantin fit frapper en son nom et en celui de Constance II lorsque, après sa victoire sur Licinius, il prit ses mesures pour transformer Byzance en Nouvelle Rome. On voit aux revers de ces médaillons l'empereur relevant (restaurans) Constantinople agenouillée à ses pieds, coiffée de tours. Sur les médaillons de Constance II [2], la *τύχη* de Constantinople, trônant, tournée à gauche, tenant le globe surmonté de la victoire ailée qui lui présente la couronne, a cette même coiffure qui la caractérise comme il caractérisait les *τύχαι* des métropoles commerciales et maritimes, Antioche, Alexandrie. L'inscription en exergue sur le revers des médaillons de Constance II, GLORIA ROMANORVM indique que cette *τύχη* de Constantinople s'inspire — à la coiffure et à la proue de navire près — de la Fortuna de Rome [3] passée sur les types monétaires, comme c'est le cas pour les médaillons à la même légende frappés sous Valentinien Ier, Théodose Ier et Arcadius. Sur la quasi-totalité des autres médaillons, et particulièrement sur ceux de Constantinopolis-Victoria, la *τύχη* de Constantinople porte un étendard et une palme, ou une palme et une corne d'abondance, la coiffure est aussi à créneaux [4]. La distinction entre Roma à cimier et Constantinopolis à tours est couramment observée sur les médaillons frappés de Constance II à Valentinien II, où les deux cités trônent l'une à côté de l'autre [5]. La dualité de Roma — Fortuna et Constantinopolis — *τύχη* réapparaît dans les textes qui mettent en regard Roma Flora et la *τύχη ἀνθοῦσα* de la nouvelle Rome, et était soulignée par la multiplicité des statues des *τύχαι* de l'ancienne et de la nouvelle Rome érigées dans les *hiera*, et sur les monuments et places publiques de Constantinople [6]. La *τύχη* de bronze sur l'arc oriental du Forum de Constantin, *ἡ δε τύχη τῆς πόλεως χαλκῆ μετὰ μοδιόλου* [7], portait le *μοδιόλος*, la « corona muralis » qui caractérise la Constantinopolis des médaillons d'or. Quant à la Fortuna de Rome, qui avait été d'abord réintronisée dans un temple sur l'Augusteon, on suit sa disgrâce croissante; transportée au-dessus d'un passage voûté du Chrysotriclinos dans la seconde moitié du VIe siècle, elle fut détruite sous Maurice (582-602).

Or, si l'ornement Walters a bien été l'un des *praependulia* d'une couronne du type des couronnes d'impératrice, fonction à laquelle sa longueur, 17 cm, ne s'oppose aucunement, comme il est orné d'un médaillon allégorique qui fait allusion à la *τύχη* de Constantinople, il devait avoir pour pendant un ornement symétrique qui rappelait le patronage de la Fortuna

(1) J. M. C. TOYNBEE, *Numismatic Studies*, New York 1944, pl. XXX, 3, p. 183, n. 227.
(2) F. GNECCHI, *I Medaglioni romani*, Milan 1912, pl. 11, 8-10, p. 31, n. 22-29.
(3) Voir sur la même planche de GNECCHI le médaillon à la Rome casquée désignée comme *Gloria Romanorum*, n. 6, p. 30, n. 15-16.
(4) TOYNBEE, p. 188. L'image de Constantinople victorieuse, portant aussi les fruits de la paix, remonte à un lointain prototype, la statue de la *τύχη* de Smyrne, sculptée au VIe siècle a. C. par Boupalos : *Βούπαλος δε... Σμυρναίοις ἄγαλμα ἐργαζόμενος τύχης πρῶτος ἐποίησεν ὧν ισμεν πόλον τε ἔχουσαν ἐπὶ τῇ κεφαλῇ καὶ τῇ ἑτέρᾳ κειρὶ τὸ... Ἀμαλθείας κέρας*. *Pausanias* IV, 30, 6.
(5) Une exception, par confusion, sur une émission de Valentinien II où Constantinople apparaît casquée, GNECCHI, *op. laud.* p. 38, n. 5.
(6) R. JANIN, *Constantinople Byzantine*, Paris 1950, s.v. *τύχη*.
(7) *Pseudo Codinus*, Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως, in Th. PREGER, *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, Leipzig, II, 1907, 205.

de Rome. Il remonte donc à une époque où l'opposition des deux déesses poliades de Constantinople avait un caractère complémentaire, « typologique », avant que la plus ancienne, la Fortuna transplantée de Rome, ne disparût dans le rayonnement de la seconde. Nous savons d'autre part, grâce à Jean d'Ephèse, que le revers au type de la *τύχη* fut définitivement remplacé par la Croix sur les monnaies, dès le règne de Tibère II, Augustus de 578 à 582 [1]. Mais il est remarquable que le *μοδιόλος* de la *τύχη* de Constantinople ait survécu dans le type même de la couronne des impératrices de Byzance et qu'on le voit renaître au XIe siècle, ceignant la tête de l'impératrice Zoé, femme de Constantin IX Monomachos, sur la mosaïque de Haghia Sophia [2]. Tout s'est passé comme si les impératrices avaient été considérées comme des réincarnations de la *τύχη* impériale. Leurs couronnes crénelées seraient, dans cette perspective, à considérer comme un nouvel indice de la « Renaissance » des formes et des symboles antiques sous la dynastie macédonienne [3]. Il est encore à observer que du diadème inférieur de la couronne de Zoé, sur la mosaïque de Haghia Sophia, pendent des *praependulia* gemmés qui s'évasent légèrement vers leur base.

Philippe VERDIER.

Baltimore.

(1) W. WROTH, *op. laud.*, p. XIX, n. 3.
(2) T. WHITTEMORE, *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul*, Part III, 1942, pl. XIV, p. 15 et n. 24.
(3) Voir aussi les miniatures du Ménologe de Basile II et les observations de K. WEITZMANN, *The Joshua Roll, A work of the Macedonian Renaissance*, Princeton University Press, 1948, p. 66-68. Pour les archétypes du *μοδιόλος*, J. DEER, *Die Frauendiademe im spätrömisch-byzantinischen Zeremoniell*, p. 445 et suiv. in *Schriften der Monumenta Germaniae historica* 13-II, Stuttgart 1955, et pl. 46 *a, b, c*, pl. 47 *b, c*.

L'ÉVANGÉLIAIRE ÉTHIOPIEN DU COUVENT D'ABBA GARIMA

ET SES ATTACHES AVEC L'ANCIEN ART CHRÉTIEN DE SYRIE*

par

JULES LEROY

Conti Rossini, dressant au début de ce siècle le catalogue du très riche fonds de manuscrits éthiopiens rassemblés à la Bibliothèque Nationale par Antoine d'Abbadie, écrivait dans sa préface ces lignes que rien n'est encore venu démentir : « Il faut renoncer à croire qu'on possède un manuscrit éthiopien daté du XIII^e siècle. Il y aurait lieu d'étudier mieux un volume de Milan qui pourrait être très ancien. Jusqu'ici le manuscrit éthiopien le plus ancien que je connaisse semble être le manuscrit 32 de la B.N. qui porte une note ajoutée du temps du roi Sayfa Ar ad (1344-1368); les premiers manuscrits datés sont les manuscrits 45 et 52 du même fonds, respectivement des années 1378 et 1379. Je ne prétends pas que les autres manuscrits attribués par H. Zotenberg[1] au XIII^e siècle n'en soient pas; il se peut, mais je n'oserais l'affirmer ».

« On pourrait s'étonner, ajoutait judicieusement le jeune et déjà réputé éthiopisant, que les manuscrits éthiopiens soient en général si peu anciens et qu'on n'ait pas de volume d'un âge plus reculé. Il serait absurde de supposer qu'on n'ait pas écrit ou copié en Ethiopie avant le XIV^e ou le XIII^e siècle. Mais il faut se souvenir de quelques circonstances. Les Éthiopiens n'ont pas le goût des choses anciennes. En outre, pendant le XIV^e et le XV^e siècle, on traduisit beaucoup et il est possible que les traductions et compositions nouvelles aient été substituées aux œuvres plus anciennes. Ce goût des nouveautés eut un résultat bien plus regrettable. Pendant des siècles on procéda à une révision des Livres saints sur des textes arabes et les textes anciens, originaux, jugés désormais fautifs et incomplets, furent rejetés. Enfin, pendant le XVI^e siècle, l'Abyssinie chrétienne fut ravagée tout entière par les Musulmans de l'Adal; dans le même siècle, le Tigré, qui représentait la région la plus avancée, fut saccagée de fond en comble au moins deux fois par les Turcs, qui s'emparèrent même de Dabra Dammô, le fameux couvent qui avait échappé aux Musulmans de l'Adal. Dans le même siècle encore, l'invasion des Gallas sauvages et païens changea la physionomie de l'Abyssinie méridionale. Les églises et les couvents, où se concentrait la culture, étaient plus que les autres édifices exposés à la rage et au pillage de ces

* Texte d'une communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en sa séance du 10 juin 1960.

(1) H. ZOTENBERG, *Catalogue des manuscrits éthiopiens de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1877.

envahisseurs; leur construction, le plus souvent en bois et en paille, rendait facile leur destruction et la destruction de ce qu'ils renfermaient. Si les fuyards pouvaient emporter des livres, leur choix tombait sur les livres les plus modernes et les plus prisés. Ainsi sombra l'Éthiopie du Moyen Âge » [1].

L'évangéliaire du couvent d'Abbā Gārīmā, à deux heures du mule de la ville d'Adoua [2], vient à point confirmer le jugement de Conti Rossini sur l'antiquité des manuscrits éthiopiens malgré l'absence de livres très anciens dans nos bibliothèques d'Europe.

C'est un tétraévangile de l'office d'environ 150 pages de parchemin dans un état relativement bon de conservation. Mesurant 34 cm de haut sur 22 de large, il est rédigé en une belle écriture assez grêle à raison de 24 lignes à la page. Le texte est enfermé dans une reliure de bois recouverte de deux plaques de métal doré représentant, au repoussé, une croix aniconique aux branches inégales et évasées, formée de feuilles comme le décor dans lequel elle se trouve placée (fig. *a*). Les deux plaques étaient primitivement ornées de pierres précieuses ou de cabochons, en tout dix-neuf; ils ont aujourd'hui disparu. Le manuscrit des évangiles est complet, mais ne porte malheureusement pas de date, comme c'est le cas dans la plupart des manuscrits éthiopiens d'époque ancienne. Au début on a relié un certain nombre de feuillets, plus ou moins fragmen- taires, provenant d'autres manuscrits. Les conditions dans lesquelles j'ai pu avoir connaissance de ce livre ne m'ont pas permis d'en faire une analyse plus détaillée. C'est au milieu d'un champ des environs d'Adoua, derrière un repli de terrain, que deux moines du monastère ont consenti, après trois semaines de palabres, à me montrer ce codex, dont j'ai pris les photographies des pages les plus intéressantes au point de vue paléographique et artistique sur lequel je voudrais attirer ici l'attention.

Comme je ne suis pas un éthiopisant, j'ai fait appel pour juger de cette écriture, si différente par sa finesse et certains de ses traits, de la majorité des manuscrits connus, à M. Stephen Wright [3], de la Bibliothèque nationale d'Addis Abeba, dont beaucoup avant moi ont éprouvé la science paléographique. Voici ce qu'il a bien voulu m'écrire après avoir examiné les pages des Canons dont nous allons parler tout à l'heure : « Il est bien difficile de dater cette écriture en l'absence de tout autre témoin... Tout ce que je puis dire, c'est que l'apparence générale, autant que certains détails, donne l'impression d'une haute antiquité — IX^e siècle peut-être, ou même avant — Qui peut le dire ? Naturellement on peut toujours se tromper. »

Sous ces réserves justifiées par notre ignorance de l'écriture éthiopienne antérieure au XIII^{e} siècle [4], l'évangéliaire du couvent d'Abbā Gārīmā apparaît donc comme le plus ancien manuscrit éthiopien que nous connaissions jusqu'à ce jour. Antérieur aux textes évangéliques de la fin du XIII^{e} siècle ou de l'époque qui a vu la révision du texte biblique, comme Conti Rossini vient de nous le rappeler [5], il se pourrait que son texte nous ait conservé une version très ancienne de l'évangile géez. Je souhaite que quelque exégète ait un jour la bonne fortune d'en

(1) C. Conti Rossini, *Notices sur les manuscrits de la collection d'Abbadie*, dans *JA* XIX (1912), p. 553-555.

(2) Le monastère, à l'Est d'Adoua, revendique pour fondateur Yesḥaq Gārīmā, dont l'histoire est connue par la publication de Conti Rossini, *L'omilia di Yohannes, vescovo di Aksum, in onore di Garima, Actes du 3^{e} Congr. orient.*, Paris 1897.

(3) L'auteur se défend de toute parenté avec Wright, rédacteur du catalogue des manuscrits éthiopiens du B.M. Londres 1877. Parmi les particularités d'écriture, voir les graphies employées pour ጓ, ሶ et ቶ.

(4) Il s'agit évidemment ici de l'écriture sur parchemin, car, pour ce qui est des inscriptions sur pierre, il en est de beaucoup plus anciennes, cf. A. J. Drewes, *Problèmes de paléographie éthiopienne*, Annales d'Éthiopie, I (1955), p. 121-126.

(5) Sur ces révisions : I. Guidi, *Le traduzioni degli Evangeli in arabo e in etiopico*, in *Mem. R. Acc. Lincei*, 1888 et *Letteratura etiopica*, Rome 1932, p. 12.

prendre connaissance mieux que je n'ai pu le faire pour les raisons dites plus haut. Pour l'instant je ne puis attirer l'attention que sur son décor dont le témoignage me paraît d'importance pour l'histoire spirituelle et culturelle de l'Éthiopie chrétienne dans les siècles qui ont immédiatement suivi sa conversion au christianisme.

En tête du volume primitif, c'est-à-dire après les additions auxquelles il a été fait allusion, se déroule la série des Canons d'Eusèbe (fig. 1 à 8). Celle-ci est précédée sur le premier folio, au recto, de l'image d'un cercle de couleurs en dégradé et, au verso, du portrait d'un grand personnage peint sur fond violet, dans un large cadre orné de fleurs à huit pétales (fig. *b*). Pieds nus, debout sur un tapis, sa tête nimbée est celle d'un homme barbu d'âge mûr, au regard fixe. Il tient dans un pan de son manteau, de la main gauche, un codex carré à la riche reliure (une croix entre quatre perles) que sa main droite semble désigner. L'élément le plus curieux de cette iconographie est constitué par la série de cercles polychromes qui font comme une auréole autour de son corps. Par comparaison avec d'autres manuscrits anciens des Canons (par exemple, l'évangéliaire syriaque de Diarbakir) [1], on pourrait penser que nous avons ici une image du Christ, quoique nous ne connaissions pas d'autre exemple d'une pareille iconographie du Sauveur. Rien, ni dans les traits du visage, ni dans la stature massive du personnage ne rappelle l'imagerie traditionnelle. Pour les moines du couvent, il ne fait pas de doute que nous avons sous les yeux le portrait de leur fondateur, l'abbā Gārīmā en personne. C'est certainement faux.

Il faut savoir gré aux propriétaires de ce volume de nous avoir conservé ces pages qui, à un moment, ont dû être éparpillées. Elles ont été rattachées les unes aux autres tant bien que mal, d'une manière très grossière et sans ordre, à telle enseigne que deux pages de la Lettre d'Eusèbe ont trouvé place dans le corps même du livre. Quand s'est opéré ce travail, c'est ce qu'on ne saurait dire, mais il témoigne avec certitude de la vénération que les moines ont toujours porté à l'ensemble et à chacune des parties de ce volume. La tradition encore vivante qu'on m'a rapportée au monastère veut qu'il soit l'œuvre de l'abbé Gārīmā, l'un des « Neuf Saints » venus de Syrie en Éthiopie aux environs du VI^{e} siècle [2]. Si la chose pouvait être prouvée, on aurait du même coup la date certaine de notre manuscrit. On va voir, par l'analyse de la décoration des Canons qu'il se rapproche assez de l'époque du saint abbé.

La connaissance encore trop sommaire que nous avons des Canons d'Eusèbe selon la tradition éthiopienne [3] nous interdit de décider à quelle formule se rattachent ceux de notre évangéliaire. L'ensemble comprend aujourd'hui 13 pages, dont quatre sont consacrées à la Lettre à Carpianos, et neuf aux Canons eux-mêmes.

Ces pages sont richement décorées. Les cadres architecturaux qui renferment les textes soit de la Lettre, soit des concordances, sont tous construits selon un programme qui ne varie que dans les détails. Ce sont de grands arcs ornementés, surmontés d'une végétation où se jouent des oiseaux, coiffant des arcs plus petits en fer-à-cheval qui, en trois cas, ont perdu leur caractère fonctionnel : ils sont destinés à recevoir les noms des évangélistes dont les versets sont inscrits dans les colonnes de chiffres.

(1) J. Leroy, *Nouveaux témoins des Canons d'Eusèbe selon la tradition syriaque*, dans *Cahiers archéologiques* IX (1957), p. 119-124, fig. 4.

(2) I. Guidi, *Le traduzioni*, *l. c.* note, p. 33.

(3) C. Nordenfalk, *Die antike Kanontafeln*, Göteborg 1938, pl. 36-38 extraites du manuscrit de la princesse Zir Gānēlā (1400-1401), aujourd'hui n° 818 de la « Pierpont Morgan Library ». Sur le ms., P.W. Skehan, *An Illuminated Gospel Book in Ethiopic*, in *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, edited by D. Miner, Princeton 1954, p. 350-357, fig. 265-266.



FIG. *b*. — Portrait du Christ (?) ou d'un évangéliste.



FIG. *a*. — Couverture en métal.

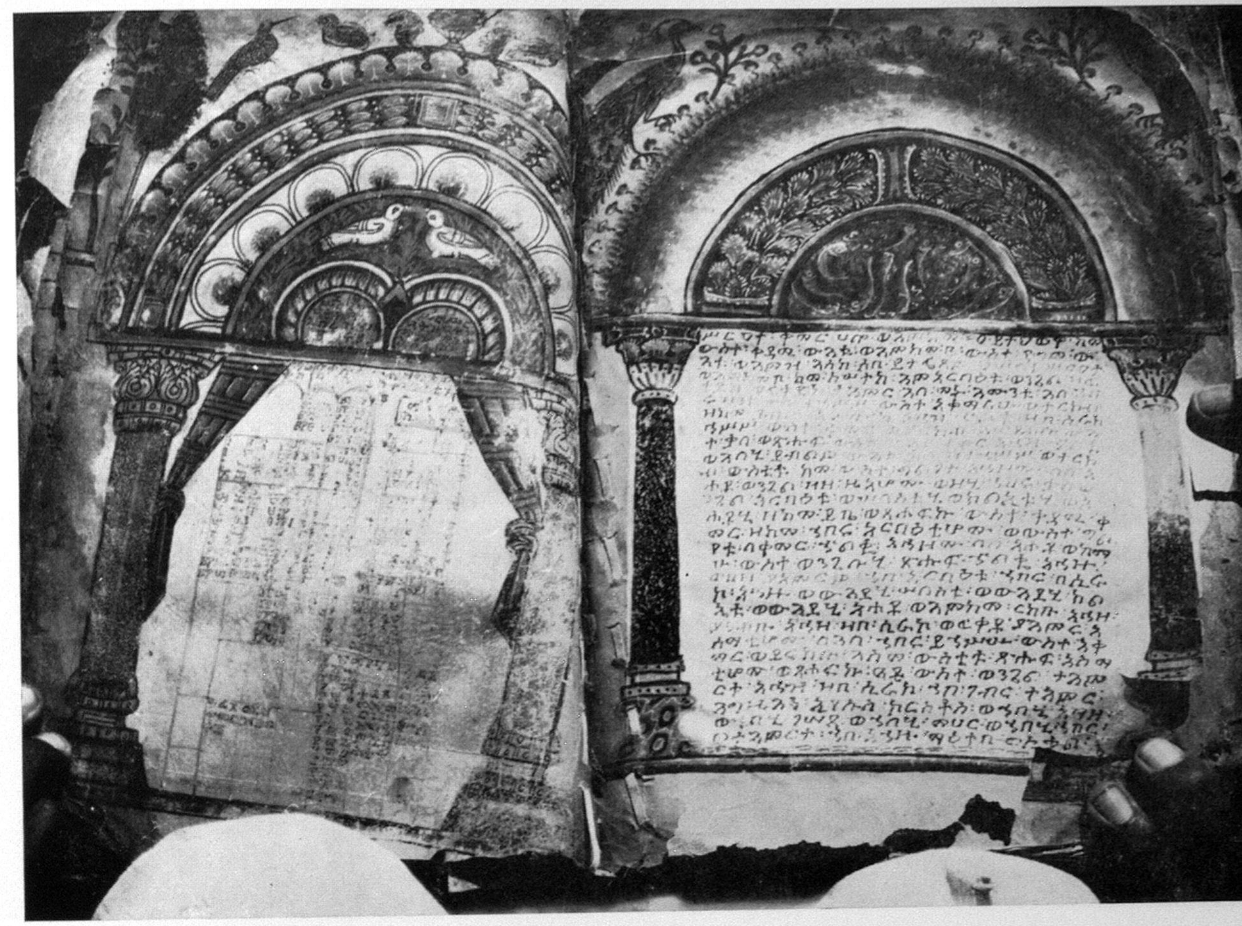


FIG. 1. — Page de Canons et Lettre d'Eusèbe.



FIG. 2. — Lettre d'Eusèbe et une page du texte évangélique (Math. 6.33-7.12).



Fig. 3. — Page de texte (Math. 6.25-6.33) et Lettre d'Eusèbe.



Fig. 4. — Lettre d'Eusèbe et une page de Canons.



Fig. 5. — Deux pages de Canons.

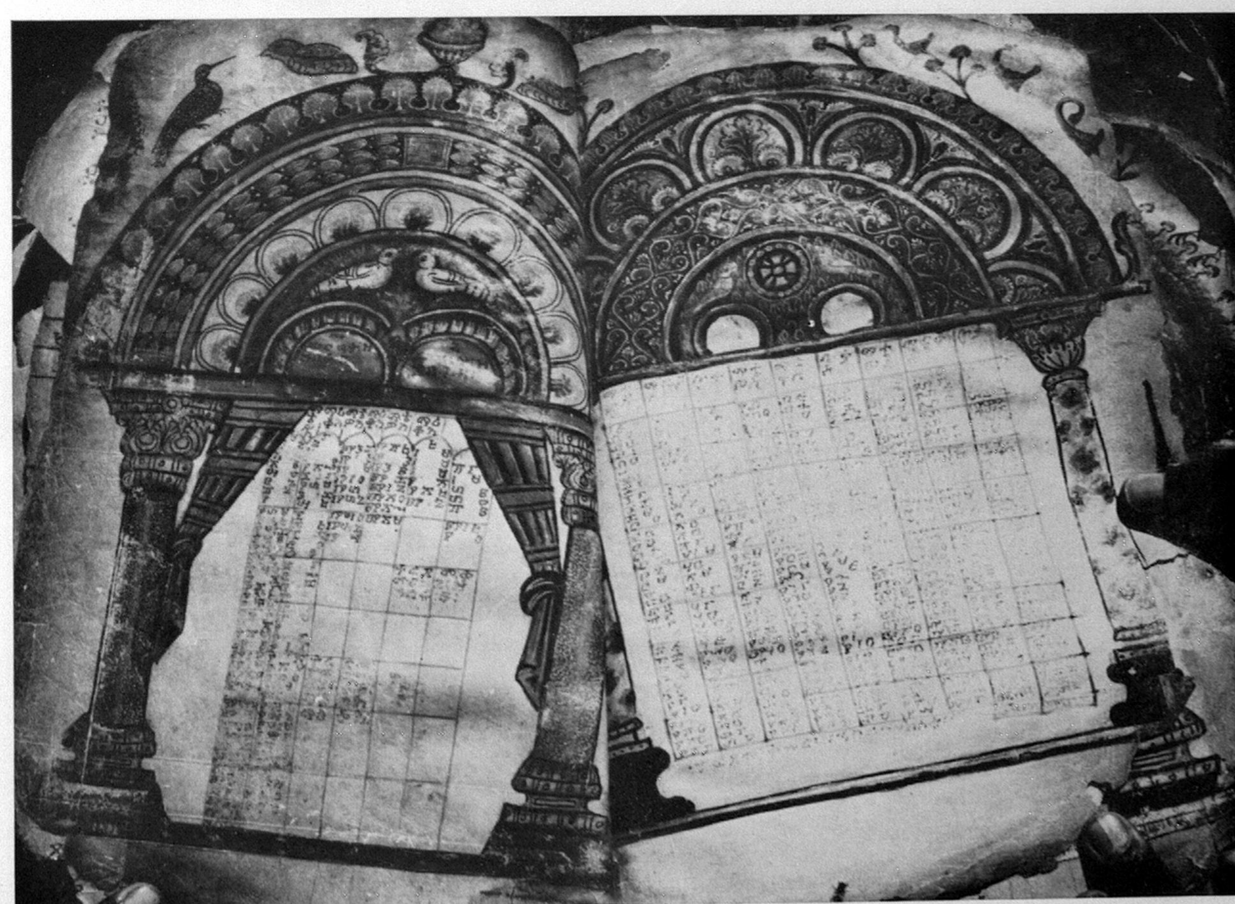


Fig. 6. — Deux pages de Canons.

Tous ces grands arcs, formés de deux ou trois segments de cercles superposés sont soutenus par des colonnes massives relevées de dessins donnant l'illusion du marbre. Elles reposent sur des bases ornementées et posées sur une ligne de sol et sont terminées par des chapiteaux qui supportent une barre d'entablement assez épaisse sur laquelle prennent appui des acrotères ou des plantes. Ces chapiteaux se ramènent à deux types constants : l'un formé d'une feuille d'acanthe dressée entre une astragale de deux filets et une abaque semblable, l'autre présente une sorte de coupe d'où sortent trois fleurs stylisées. Ce ternier type surmonte généralement une colonne de module moindre et effilée vers le sommet. A quelques colonnes sont attachés des rideaux, noués en leur centre, qui partent de la poutre d'entablement et s'ouvrent pour laisser voir les chiffres de concordance. Cet élément souligne le caractère antique de toute cette ornementation. Les lunettes dans lesquelles s'ouvrent les petits arcs surbaissés sont d'un très grande richesse de couleurs et de dessins. Sur plusieurs d'entre elles se voient deux colombes affrontées : deux fois elles sont séparées par une croix dans un cercle orné. Un autre tympan offre un canthare d'où s'échappent des volutes de fleurs.

Pour ceux qui ont quelque connaissance de l'iconographie des Canons d'Eusèbe en Ethiopie telle que nous la révèlent par exemple le manuscrit 32 de Paris, le manuscrit 818 de la « Pierpont Morgan Library » et un certain nombre de manuscrits inédits des XIVe et XVe siècles que je me réserve de divulguer, il est clair que l'imagerie de l'évangéliaire d'Abbā Gārīmā constitue un monument à part, bien plus ancien que tout ce que nous possédons jusqu'à maintenant.

C'est ce dont s'était rendue compte Miss Beatrice Playne [1] qui a vu le manuscrit en 1948 et lui a trouvé un « air syrien » qui lui rappelait le manuscrit syriaque de Rabboula (Florence, *Laurentienne Plut.*, I, 56) de la fin du VIe siècle. Miss Playne, invoquant son incompétence, s'est gardée de tout autre jugement et n'a pas pris copie de ce vénérable monument, comme elle l'a fait pour d'autres de l'art éthiopien. C'est bien dommage. Il reste qu'elle a été la première à la signaler. Sans elle il m'aurait échappé.

La référence au *Rabulensis* peut se soutenir pour certains détails de l'ornementation, comme par exemple la suite des oiseaux affrontés dans la guirlande de verture qui surmonte certains arcs, de même que les volatiles et les plantes répandues dans les marges supérieures [2]. Mais il est évident que les deux manuscrits suivent un parti décoratif différent. Rabboula est caractérisé, d'une part par la présence, au sommet et dans les marges latérales, de personnages et de scènes empruntées à l'histoire biblique, et d'autre part par la fonction des grands arcs : ils servent à englober de petits arcs surbaissés, de caractère fonctionnel, soutenus par des colonnes extrêmement fines, selon une formule qui se retrouvent dans tous les Canons de la tradition syriaque connus. Ces colonnes sont utilisées pour isoler les uns des autres les chiffres des versets évangéliques disposés en deux, trois, ou quatre listes, jamais plus. L'évangéliaire éthiopien au contraire ne connaît que deux colonnes massives soutenant le grand arc : pour isoler les chiffres il se sert d'un quadrillage, souvent tracé sans soin, qui paraît avoir appartenu au schéma primitif des Canons tels qu'Eusèbe lui-même les a probablement peints [3].

Le maintien de ce quadrillage reporte l'esprit vers quelques manuscrits byzantins du moyen âge qui, par la forme générale de leurs Canons, rappellent assez notre évangéliaire éthiopien, notamment le *Parisinus Graecus* 70, de l'année 964, le *Marcianus* I, 8 de Venise, écrit en 989,

(1) B. PLAYNE, *Saint George for Ethiopia*, Londres 1954, p. 103.
(2) Comparer les arcs des pl. 4 *b*, 5 *b*, 7 *a* et RABBOULA, Canon IX.
(3) Sur les différences entre Rabboula et Etschmiadzin, voir celles déjà anciennement notées par S. DER NERSESSIAN, *The Date of Initial Miniatures of the Etschmiadzin Gospel*, in *Art Bulletin* XV (1937), p. 19.



FIG. 7. — Une page de Canons et une page de texte évangélique (Math. 1.20-2.5).



FIG. 8. — Deux pages de Canons.

le Stavronikita 43 et le *Palatinus Graecus* 220, tous deux non datés mais appartenant au milieu du xe siècle. Comme l'a noté K. WEITZMANN [1] tous ces manuscrits ont entre eux un air de parenté qui leur vient de leur « tendance orientalisante » et plus précisément de leurs rapports avec les manuscrits arméniens de la même époque. C'est la même remarque qu'on peut faire aussi au sujet du décor du cadre du portrait du prétendu abbé Gārīmā qu'on retrouve identique, mais un peu moins large, dans le manuscrit grec d'Oxford (*Bodl. Canon 110*) que WEITZMANN range dans la catégorie des livres byzantins arménisants [2].

Les modes décoratives de l'Arménie du xe siècle nous sont assez bien connus, grâce au manuscrit d'Etschmiadzin de l'année 902 [3], à l'évangéliaire de la reine Mlqê, de l'an 982 [4] conservé à San Lazzaro de Venise, et au manuscrit 697 des Mekhitaristes de Vienne, non daté, mais appartenant certainement au IX-Xe siècle [5]. On peut leur adjoindre un manuscrit géorgien contemporain, l'évangéliaire de Bert'ay, qui offre un décor en tous points semblable à ces manuscrits arméniens [6], ce qui ne saurait étonner si l'on considère le voisinage des deux pays et les rapports religieux qui les ont réunis.

Plus qu'aux manuscrits byzantins dont nous venons de parler, c'est à ces exemplaires arméniens qu'il faut s'adresser pour juger des Canons de l'évangéliaire éthiopien. Les premiers manifestent en effet dans l'emploi des formules décoratives une élégance et une légèreté qui les éloignent de la lourdeur orientale des seconds. L'esprit grec est passé par là. Le tétraévangile d'Abbā Gārīmā n'en a pas subi l'effet.

Tous les éléments décoratifs de notre manuscrit réapparaissent dans l'un ou l'autre des témoins arméniens, non pas dans les architectures des Canons eux-mêmes, mais dans les arcs qui, au début et à la fin des tableaux de concordance, servent de cadre soit à la Lettre d'Eusèbe, soit aux saints qui se voient dans l'évangéliaire d'Etschmiadzin. A l'exception des rideaux, disparus de tous les livres, sauf dans la miniature de la Vierge de ce dernier manuscrit, c'est, ici et là, la même massivité des arcs et des colonnes en faux marbre qui vont s'amincissant vers le haut [7], la même profusion de couleurs et de lignes remplissant les arcs et les lunettes.

Les décors de ces dernières appartiennent à un fonds hellénistique qui se retrouve dans beaucoup de monuments paléochrétiens, et leur présence dans les manuscrits arméniens et le manuscrit éthiopien ne serait pas, en soi, une preuve formelle de leurs rapports réciproques. Mais

(1) K. WEITZMANN, *Die Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin 1935, p. 14 et suiv. Voir pl. XVII, 87-88 (Paris); XVIII, 94-96 (Venise); XXI, 177-178 (Stavronikita); LXVIII, 402 (Vatican).

(2) *Ibid.*, pl. XIV, 72, et p. 13-14.

(3) Fr. MACLER. *L'évangile arménien, éd. phototypique du ms. 229 de la Bibl. d'Etschmiadzin*, Paris 1920; K. WEITZMANN, *Die Armenische Buchmalerei des X. und beginnenden XI. Jahrhunderts*, Bamberg 1933, p. 14, pl. IV.

(4) K. WEITZMANN, *ibid.*, p. 15-16, pl. I-III.

(5) Fr. MACLER, *Notices sur les manuscrits arméniens vus dans quelques bibliothèques de l'Europe Centrale*, dans *JA* II, 1913, notice 34; IDEM, *Miniatures arméniennes*, Paris 1913, pl. I-VIII; K. WEITZMANN, *Armenische Buchmalerei*, p. 16-17, pl. VIII.

(6) R. P. BLAKE et S. DER NERSESSIAN, *The Gospels of Bert'ay : and Old-Georgian Ms. of the Tenth Century*, in *Byzantion* XVI, 1944, p. 226-285, pl. I-VIII. L'évangéliaire d'Adysch (*Materialy po Archeologia Kabkaza* XIV, 1916), de la même époque, représente une autre tradition. Les arcs des Canons ne sont pas réunis sous un grand arc. Ce double courant se retrouve en Arménie. Le plus ancien évangéliaire arménien connu, de la fin du IXe siècle, suit le même parti. Ignoré de C. Nordenfalk, il est cité dans J. STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, Vienne 1891 d'après l'édition de l'Institut Lazareff des Langues orientales (*L'évangéliaire arménien de Moscou écrit en l'an 887*) et dans M. VIEILLARD, *Les Canons d'évangéliaires de la Basse-Antiquité*, dans *Cahiers archéologiques* I (1945), p. 122, pl. XXVI 2.

(7) Il y a d'ailleurs lieu de distinguer deux formes des colonnes. Seules celles qui ont un chapiteau en forme de coupe vont en s'amincissant vers le haut.

il en est un qui ne laisse aucun doute sur la source commune dont les uns et les autres s'inspirent.

Dans la lunette qui surmonte le début de la Lettre d'Eusèbe (fig. 1), le peintre d'Abbā Gārīmā n'a pas fait appel, comme dans les autres pages, à un décor géométrique (damier relevé de perles blanches aux intersections des lignes, croix terminées en losange entre des carrés), mais il a peint un décor animé assez surprenant. Ce ne sont pas des colombes immobiles et affrontées (selon une formule qui se retrouve dans tous les manuscrits arméniens et byzantins) mais à des poissons dont les torsions trahissent le mouvement. En aucun des manuscrits conservés des Canons ne se rencontre pareille iconographie, sauf dans l'évangéliaire de la reine Mlqê [1]. En trois pages la lunette offre un décor dont les analogies avec celui qui nous occupe sautent aux yeux : on y voit une chasse au crocodile, des poulpes, des crabes, des poissons nageant pêle-mêle. Ce décor inspiré des scènes nilotiques ou marines de certaines mosaïques gréco-romaines de la période hellénistique [2] était jusqu'à ce jour considéré comme une caractéristique de la miniature arménienne du moyen âge. L'évangéliaire d'Abbā Gārīmā en donne un autre exemple d'une finesse d'exécution supérieure à l'évangéliaire de la reine Mlqê.

Ainsi l'analyse du décor confirme la date hypothétique que suggère l'étude de l'écriture. L'une comme l'autre nous reporte vers le IXe-Xe siècle, sans que nous puissions assurer que le manuscrit a été vraiment écrit à cette époque. Il est peut-être plus ancien. Tout ce qu'on peut dire avec certitude, c'est qu'il nous offre un exemple de la librairie éthiopienne de beaucoup antérieure à ce que nous connaissions jusqu'à présent. Au moins trois ou quatre siècles.

C'est un premier résultat très appréciable. Il en est un autre non moins important pour l'histoire générale de l'art et pour l'histoire religieuse de l'Éthiopie. La présence, à la même époque, d'un pareil décor aussi bien en Éthiopie qu'en territoire grec et en Arménie-Géorgie doit nous interdire de le considérer comme spécifiquement arménien, ainsi qu'on a eu tendance à le faire jusqu'ici. En réalité il appartient à un fonds commun transmis, avec des différences de détail négligeables, à tout l'ensemble du monde oriental, comme F. Macler l'avait déjà senti, en constatant les étroits rapports de parenté entre les diverses traditions, byzantine, syriaque, arménienne; il allait même jusqu'à se demander « s'il n'y avait pas des ateliers où l'on peignait de ces arcades et de ces frontispices pour les tableaux de concordance évangélique » que l'acquéreur, Arménien, Byzantin, Syrien, faisait ensuite écrire dans sa langue [3].

L'hypothèse est tout à fait vraisemblable et il se pourrait faire que le peintre de l'évangéliaire d'Abbā Gārīmā n'ait pas copié un modèle dans un livre étranger, mais qu'il se soit contenté d'utiliser un jeu de Canons passe-partout. Deux pages de ceux-ci (fig. 4 et 8) pourraient le faire croire car la liste des chiffres se continue au-dessous de la ligne de sol, ce qui laisserait supposer que le cadre n'avait pas été prévu pour ces Canons. Si cela était, il importerait au plus haut point de fixer où se trouvaient ces ateliers. J'opinerais volontiers pour la Syrie, cette Syrie monophysite des VIe-VIIe siècles dont les limites englobaient une grande partie de l'Arménie [4]

(1) K. WEITZMANN, *Armenische Buchmalerei*, pl. I.

(2) G. GUIDI, *La Villa del Nilo*, in *Africa Italiana* V (1933) p. 1-56, étude générale du thème.

(3) Fr. MACLER, *Raboula-Mlqê*, dans *Mélanges Ch. Diehl* II, Paris 1930, p. 95.

(4) Cf. E. HONIGMANN, *Évêques et évêchés monophysites d'Asie antérieure au VIe siècle*, Louvain 1951, *passim* et cartes. L'importance de la Syrie dans ce domaine, un peu négligée par C. NORDENFALK *l.c.*, a au contraire été soulignée par M. VIEILLARD, *o.c.*, p. 121. On sait que STRZRYGOWSKI, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, avait cru devoir reconnaître dans les premières et dernières miniatures du ms. des pages provenant d'un manuscrit syriaque du VIe siècle. Plus tard, dans *Ein Zweites Etschmiadzin Evangeliar*, in *Huschardzan Festschrift aus Anlass des 100 Jährigen Bestandes des Mechitaristen-Kongregation in Wien...*, Vienne 1911, p. 344-352, il a admis que ces pages étaient du xe siècle, comme l'évangéliaire lui-même, mais en même temps il reconnaissait que ces Canons « copient un prototype syrien ». Sur la question, DER NERSESSIAN, *The Date*, *l.c.*

et d'où nous tenons le plus ancien témoin des Canons d'Eusèbe illustrés, le *Codex Rabulensis* écrit vers la fin du VIe siècle (586) dans un monastère des environs d'Antioche.

Ce problème a plus d'intérêt qu'il ne semble au premier abord, car depuis longtemps on a signalé le rôle joué par la Syrie dans la naissance et les premiers développements du christianisme éthiopien.

Ignazio Guidi, reprenant en 1888 une idée émise deux ans plus tôt par Praetorius dans sa *Grammatica Aetiopica* (1), est sans doute le premier à avoir attiré l'attention sur le contact des deux pays non seulement dans le domaine religieux, ce qui est incontestable, mais dans le domaine culturel. Examinant les noms des IX Saints auxquels la tradition attribue l'expansion chrétienne et l'établissement de la vie monastique au nord du Mareb (2), il constatait que leurs noms et ceux de leurs contrées d'origine reproduisent ceux des personnages et des couvents célèbres du nord de la Syrie. En outre la transcription des noms grecs de la bible géez se fait d'après les mêmes principes qu'en araméen, $q =$, $k =$, $ṭ = \tau$, $t = \rho$. Depuis, d'autres se sont engagés dans la voie ouverte par le célèbre orientaliste. Louis Hakspill (3), conduit par une hypothèse de Dillmann sur l'origine d'une version géez de l'évangile faite directement sur le grec, a indiqué que celle-ci était la recension lucianique en usage à Antioche au Ve siècle. Mais récemment M. A. Vööbus (4) prenant pour objet de son étude les citations évangéliques de l'ancienne littérature hagiographique éthiopienne y a relevé des traces du texte syriaque en usage dans l'Église d'Orient, non pas la Pešiṭta répandue dans tout le monde syriaque à partie du Ve siècle, mais la *Vetus syriaca* qui lui est antérieure. C'est là un apport important à la question des infiltrations syriaques dans le vocabulaire géez auquel Théodore Nöldeke a consacré un article (5), parce qu'il indique par quelle voie s'est faite dans le domaine cultuel et culturel l'enrichissement de la langue chrétienne d'Éthiopie. A ces preuves littéraires, U. Monneret de Villard, peu de temps avant la guerre, est venu ajouter la preuve archéologique (6) en relevant que l'ancienne architecture ecclésiastique éthiopienne était sous l'influence des églises syriaques.

Replacé dans ce contexte historique, le témoignage de l'évangéliaire du couvent d'Abbā Gārīmā prend toute sa valeur. Jusqu'à présent il est la seule preuve matérielle absolue et incontestable des rapports culturels et artistiques de cette lointaine Église africaine avec le monde syro-byzantin, dont elle s'est trouvée coupée par l'établissement de l'Islam à la périphérie des hauts-plateaux. Si notre manuscrit date seulement du IX-Xe siècle, on en conclura que les rapports se sont poursuivis plus longtemps qu'on ne le croit généralement.

De telles preuves l'Éthiopie doit en conserver encore beaucoup d'autres cachées dans les monastères difficiles d'accès, car il est peu croyable que tout ce qui est antérieur au XIIIe siècle,

(1) Fr. PRAETORIUS, *Grammatica aetiopica*, Leipzig 1886, p. 3.

(2) I. GUIDI, *Le traduzioni, l.c.* p. 33, note. Voir également C. CONTI ROSSINI, *Storia d'Etiopia*, Milan 1908, p. 157-158 et *La Legenda di Abbā Afṣē in Etiopia*, dans *Mélanges Syriens*, offerts à M. R. Dussaud, I, Paris 1939, p. 151-156.

(3) L. HAKSPILL, *Die aethiopische Evangelien-übersetzung*, in *Zeitsch. f. Assyr.*, XI, p. 117-347.

(4) A. VÖÖBUS, *Die Spuren eines älteren äthiopischen Evangelientextes im Lichte der Literarischen Monumente*, in *Papers of the Estonian Theological Society in Exile*, Stockholm 1951. L'hypothèse de VÖÖBUS n'est pas sans soulever quelques difficultés, cf. B. BOTTE, art. *Orientales de la Bible (Versions)*, Suppl. au dictionnaire de la Bible, fasc. XXXIII, Paris, 1960, coll 828-829.

(5) Th. NÖLDEKE, *Neue beiträge zur sem. Sprachwissenschaft*, Strasbourg 1910.

(6) U. MONNERET DE VILLARD, *L'origine dei più antichi tipi di chiese abissine*, in *Atti del 3° Congresso dei Studi coloniali* IV, Florence 1937, p. 135-151.

à l'exception du tétraévangile d'Abbā Gārīmā, ait disparu. L'existence de ce manuscrit donne tout espoir pour le jour où l'on pourra examiner en toute tranquillité les bibliothèques et les sanctuaires de ce pays.

Jules LEROY.

POST-SCRIPTUM. — Un nouvel examen des monuments similaires byzantins et arméniens m'oblige à considérer la date IXe-Xe siècle comme trop haute. C'est Xe-XIe siècle qu'il faut lire. D'autre part, dans les planches ci-jointes, l'ordre réel des Canons n'a pas été respecté à cause du désordre dans lequel les feuillets se présentent actuellement dans le manuscrit. Ce sera l'objet d'un autre travail.

QUELQUES SOURCES ANTIQUES D'IVOIRES CAROLINGIENS

par

J. SCHWARTZ

Cette enquête a pour point de départ la miniature du fol. 6 r° du manuscrit latin 1141 de la Bibliothèque nationale de Paris [1]. Sous un Christ en Majesté et le regardant, se trouvent les allégories de l'Océan et de la Terre, respectivement dans les coins inférieurs gauche et droit. L'Océan, barbu, a un visage jeune et est assis sur un monstre marin à tête de dauphin et à queue trifide; il tient une urne renversée dans la main droite et un poisson dans la gauche. La Terre est assise sur un sol rocailleux et fleuri; son bras gauche, accoudé, soutient sa tête ornée de menus branchages tandis que son bras droit, tendu, tient un linge qui pend; deux enfants la tètent, debout [2].

Un premier rapprochement s'impose avec le *Codex Aureus* de Saint-Emmeran de Ratisbonne, conservé à Munich et écrit en 870 p. C. [3] pour Charles le Chauve par les frères Berangar et Liuthar. En bas d'une scène représentant le Triomphe de l'Agneau, se trouvent, disposés comme dans le manuscrit précédent, l'Océan et la Terre [4]. L'Océan, assis, tient une rame et une urne à anse. La Terre, également assise, porte une couronne tourelée; elle tient dans son bras gauche une corne d'abondance remplie de fleurs et tend, du bras droit, une corne d'abondance vide; le sol est rocailleux et fleuri, à ses pieds, comme dans le lat. 1141.

Or, dans ce dernier, l'Océan a la même tête que l'un des évangélistes (Matthieu) qui entourent un Christ en Majesté du *Codex Aureus* [5] et le Christ en Majesté y est plus « byzantin » au fol. 6 que dans une miniature analogue qui précède (fol. 4) [6]. On peut tenir pour certain que ce

(1) Sur ce Sacramentaire incomplet, cf., en dernier lieu : *Bibliothèque nationale, Les Manuscrits à peinture en France du VIIe au XIIe siècle,* 1954, n° 53 (École dite de Corbie, considérée comme une suite de l'école de Reims).

(2) Cf. *Journal of Roman Studies,* XXVII, 1937, pl. XIV. Dans l'article correspondant (Terra Mater or Italia?, p. 114-126), E. Strong promettait un *Corpus* des représentations de *Terra Mater,* qui n'a pas abouti. Cf., aussi, L. Weber, *Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Schriftproben aus Metzer liturgischen Handschriften,* 1912, pl. CXV.

(3) *Ars sacra, Kunst des frühen Mittelalters,* München 1950, n° 50 (cf. p. 21 et suiv.). Sur la date du *lat.* 1141, cf. Albert M. Friend Jr, dans *Speculum* I, 1926, p. 59-70 et J. Croquison, dans *Cahiers archéologiques* VI, 1952, p. 55-70; en tout état de cause, les manuscrits de Paris et de Munich sont tout à fait contemporains. Selon E. H. Kantorowicz (*Late Classical and Medieval Studies in honor Albert Mathias Friend Jr,* 1955, p. 299, n. 49), E. A. Lowe daterait le *lat.* 1141 des années 850-860 (cf. aussi *Speculum* I, 1926, p. 59-60 qui l'attribuerait à la même main que le Sacramentaire de Nonantola = B. N. *lat.* 2292).

(4) Cf. A. Boinet, *La miniature carolingienne,* 1913, pl. 116 *a.* Le texte en bas de page montre qu'il s'agit de *Mare* et de *Tellus;* nous garderons, cependant, les expressions « Océan » et « Terre », à cause de la différence de sexe des deux allégories.

(5) Cf. *Ars sacra...,* p. 25 (Abb. 11) = A. Boinet, *o.c.,* pl. 116 *b.*

(6) Le Christ du *fol.* 6 est presque identique à celui du *Codex Aureus.* La Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs (A. Boinet, *o.c.,* pl. 125 *b*) imite le *Codex Aureus* pour l'évangéliste du coin supérieur gauche (mais lui donne une barbe blanche) et, pour la figure du Christ, ressemble peut-être encore plus au *lat.* 1141, *fol.* 6, qu'au *Codex Aureus.*

fol. 6 a été peint, après le *Codex Aureus*, par un artiste qui avait un esprit novateur. Son Océan est composite et pour la Terre il a renoncé à l'allégorie du *Codex Aureus* où entraient des éléments empruntés à une *Oikouméné* [1].

On sait que Charlemagne était opposé à la représentation d'allégories des éléments de la Nature [2]. Lorsque les artistes purent y revenir, certaines hésitations se firent sentir. Prenons le cas des représentations de l'Océan et de la Terre dans le Psautier d'Utrecht, qui appartient à l'école de Reims. Pour l'Océan [3], il est évident que les artistes, au nombre de deux [4], ont utilisé le type classique du fleuve (avec urne et roseau) et un ensemble représentant Océan et Thétis dans lequel l'Océan (comme Thétis) portait des pinces de crabe sur la tête, était allongé nonchalamment sur un monstre marin à queue trifide et tendait peut-être un petit dauphin de la main gauche [5]. Pour la Terre [6], il y a trois types correspondant à trois artistes différents : deux d'entre eux représentent, en fait, une *Oikouméné*, assise sur un trône et passablement surchargée d'attributs; le troisième (au psaume CI) montre une femme, demi-nue, étendue à terre avec une corne d'abondance et cinq enfants debout derrière elle [7].

Nos deux allégories se retrouvent dans une série d'ivoires « carolingiens », d'une diffusion limitée dans le temps et dans l'espace. On en dénombre 18 qui seront désignés d'après leur numéro du recueil de A. Goldschmidt [8] : vol. I, 41; 44; 54; 71 *a*; 78; 83; 85; 88; 100; 132 *a*; 163 *a*; vol. II, 37; 51; 57; 74; 86; 105 *d*; 115, auxquels se joignait peut-être le IV, 35, tardif et en mauvais état [9]. Dans la plupart des cas, le double motif allégorique est lié à des scènes de

(1) Cf. aussi, dans le *Codex Aureus* (A. BOINET, *o.c.*, pl. 115), deux femmes avec couronne tourelée et corne d'abondance d'où sortent des fleurs trilobées (allégories de pays) et la présence d'un parterre fleuri. Les fleurs trilobées se retrouvent, pour l'une des deux allégories du Jourdain, dans le Psautier de Stuttgart où ne manquent pas les souvenirs abâtardis de l'Antiquité (*Bibliothèque nationale. Byzance et la France médiévale*, 1958, pl. XXIX et p. 58-59).

(2) J. J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Leipzig 1895-1900, p. 235.

(3) J. J. TIKKANEN, *o.c.*, fig. 191 à 193 (p. 235-236).

(4) Sur les différentes mains, cf. J. J. TIKKANEN, *o.c.*, p. 318-319.

(5) Cf. aussi les mosaïques d'Antioche, dans DORO LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, p. 222 (pl. L *c*) et 325 (pour Thétis).

(6) J. J. TIKKANEN, *o.c.*, p. 237. Cf. *The Art Bulletin* XIII, 1931, p. 44 *in f.* (G. R. BENSON).

(7) Cf. *Abh. d. phil.-hist. Kl. d. Sächs. Akademie* VIII, 1880 (A. SPRINGER). L'artiste qui illustra, entre autres, ce psaume CI est le meilleur de l'équipe d'illustrateurs du Psautier d'Utrecht (cf. J. J. TIKKANEN, *o.c.*, p. 319).

(8) *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingische und Sächsische Kaiser*, I-IV (1914 et suiv.). Sur un faux conservé à Tournai, cf. *ibid.*, t. I, Abb. 21 et p. 44.

(9) Nos allégories sont ignorées des miniatures et dessins, sauf en trois cas. L'Évangéliaire de l'abbesse Uta de Niedermunster, copié à Ratisbonne au XI^e siècle (*fol.* 89 *v* du *cod. lat.* 13601, dans G. LEIDINGER, *Meisterwerke der Buchmalerei*, pl. 14), montre la création du monde : à gauche, l'Océan tourné vers la droite, chevauche un monstre marin qui va en sens inverse; à droite, la Terre, demi-nue, a la jambe gauche entouré d'un serpent qui dresse la tête et sa main droite tient peut-être quelque chose. Dans l'Évangéliaire d'Hildesheim (Ch. CAHIER, *Nouveaux Mélanges d'archéologie, Ivoires*, etc., 1874, p. 94, n. 1), l'Océan, cornu, est sur un monstre marin et tient une urne; la Terre est une adaptation du type des ivoires I, 78; 83; 85 et 88, où les deux enfants sont devenus Adam et Ève (cf. le motif qui surmonte la colonne en I,78). Un dessin du X^e siècle (Cassel, Landesbibliothek, *cod. theol.* 60, dans A. GOLDSCHMIDT, *German Illumination*, I. *Carolingian Period*, Florence 1938, pl. 82 *a*) montre la Terre, demi-nue, qui a une corne d'abondance fleurie dans la saignée du bras gauche et élève, du droit, un petit bonhomme faisant un geste d'acclamation; *Sol* et *Luna* y rappellent les ivoires I, 44 et 163 *a*, mais le personnage qui acclame est inspiré de la scène de résurrection dont il sera question plus loin Ajoutons que, dans un émail, la Terre est représentée comme sur l'ivoire I, 78 (Ch. CAHIER, *o.c.*, p. 92, citant [A. GAUSSEN], *Portefeuille archéologique de la Champagne, Émaux*, pl. 19, Bar-sur-Aube 1861). Cf. aussi P. WEBER (*Geistliches Schauspiel...*, 1894, p. 12) pour des représentations abâtardies sur les portes de bronze de Saint-Zénon à Vérone et au portail de Bourg-Argental (Loire) (cf. DIDRON, *Annales archéologiques* III, p. 64 et P. MEYER dans *Romania*, 1895, p. 368).

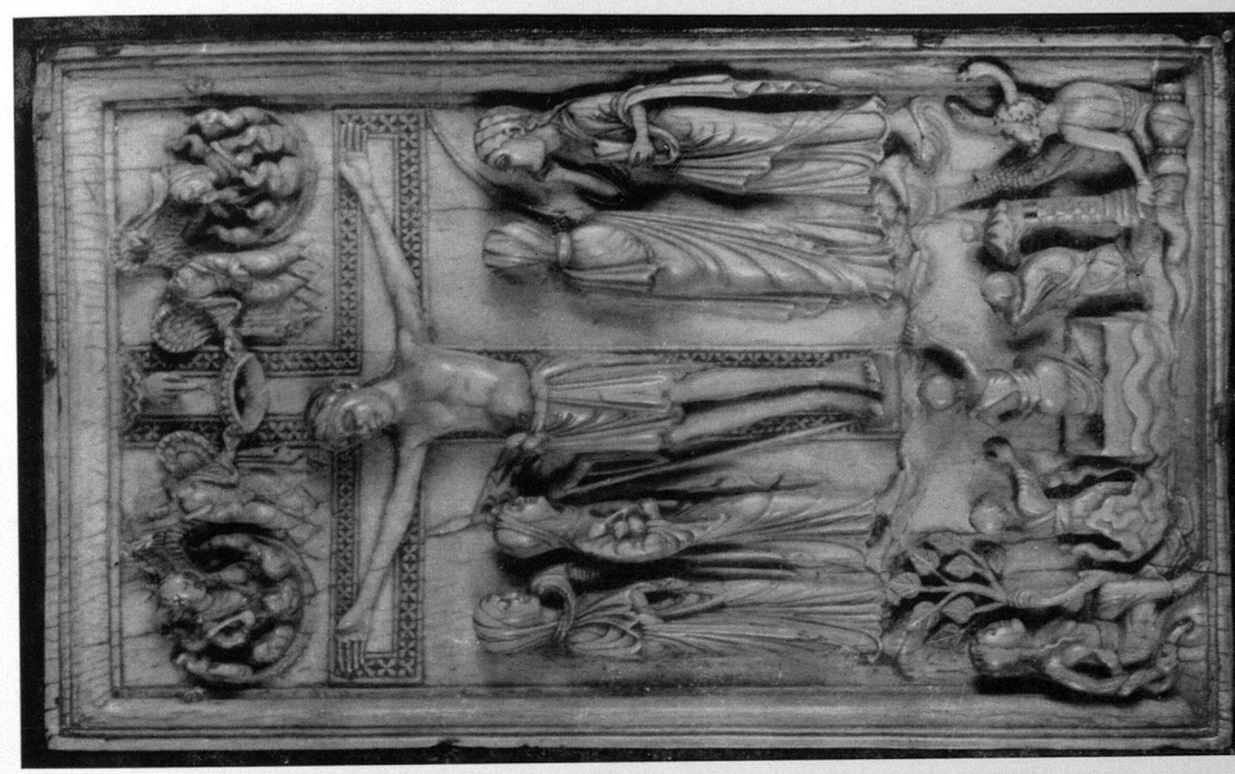


FIG. 4. — Tongres, cathédrale (= Goldschmidt II, 57).

Phot. A. C. L. Bruxelles.

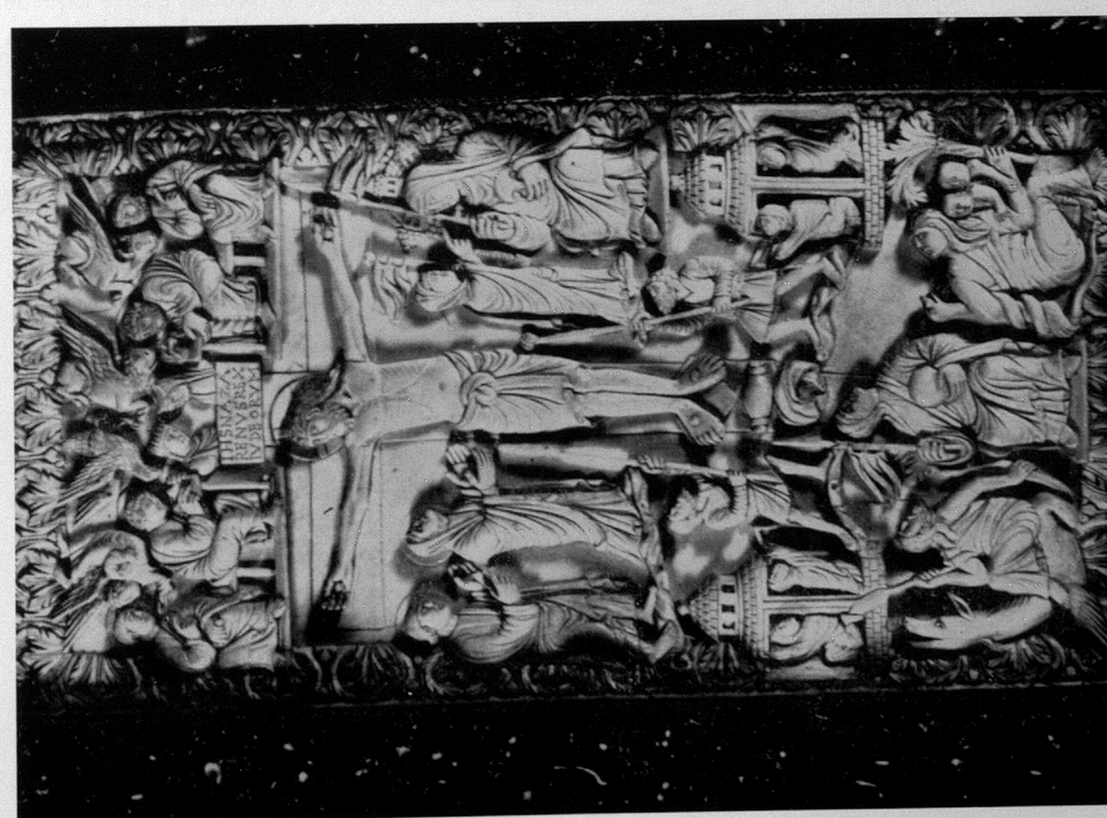


FIG. 1. — Paris, B. N. lat. 9383 (= Goldschmidt I, 83).

Phot. Hautes Études.

Crucifixion, qui sont parfois augmentées de quelques autres épisodes inspirés par les Évangiles. Sans doute, ces ivoires dépendent-ils, pour l'essentiel, de miniatures contemporaines ou un peu plus anciennes, mais on verra que, pour certains détails, l'ivoirier a fait appel à une autre source d'inspiration ou imité une miniature qui, de son côté, avait fait des emprunts à des sources antiques [1].

Tous les ivoires du vol. II de Goldschmidt sont datables du XI^e siècle et viennent de la région de la Meuse et du Rhin. Dans l'archétype, l'Océan avait pour attribut une urne et un poisson, mais n'était pas assis sur un monstre; la Terre avait un serpent enroulé autour d'un bras et tenait une corne d'abondance, qui dégénéra plus ou moins en branchage [2]. Seul fait exception l'ivoire II, 74 où il s'agit du baptême du Christ et où les deux allégories représentent le Jourdain [3]; on peut le rapprocher de II, 51, car, dans les deux cas, la symétrie des deux allégories est rendue plus sensible (chaque fois de manière différente), tandis qu'on a échangé poisson et corne d'abondance (ou son équivalent).

Les ivoires I, 78; 83; 85 et 88 sont attribués à l'école de Metz. Les deux allégories y sont symétriques et la ligne générale du corps va, chaque fois, vers l'extérieur, tandis que les têtes, levées et tournées, sont censées regarder la croix. L'Océan est sur un monstre marin à queue trifide, qui va vers la gauche; sa main droite tient une rame et sa gauche la queue de l'animal. La Terre a le bras droit entouré d'un serpent menaçant; de la main gauche, elle tient une corne d'abondance [4], tandis que deux enfants apparaissent, debout, derrière le bras gauche.

En I, 83 [5], Océan et Terre sont séparés par un personnage assis dans lequel on veut voir une allégorie de Rome [6], alors qu'en I, 78 c'est une colonne d'inspiration tout à fait antique qui les sépare. Dans les quatre ivoires, la position de l'Océan et de la Terre est fort incommode; elle est due à un souci de symétrie, aggravé par la présence de l'allégorie centrale contre laquelle on ne pouvait placer la gueule du monstre marin. Une autre maladresse consiste dans la présence, près de la Terre, de deux enfants qui ont été ajoutés aux autres attributs (serpents et corne d'abondance) connus par les ivoires du vol. II.

Sensibles aux maladresses propres au groupe précédent, les ivoires I, 41 et 132 *a* [7] ont un Océan qui tient une urne à anses et une corne d'abondance, ne regarde pas la scène de la Passion (dont il est séparé par plusieurs registres) mais a la tête de face. Cette représentation, qui

(1) Sur l'influence des miniatures sur ces ivoires, cf. A. Goldschmidt, *o.c.*, I, p. 38-39 et le cas analogue des ivoires byzantins du X^e siècle (K. Weitzmann, *The Joshua Roll*, 1948, p. 35). M. J. Colin (*Cahiers archéologiques* II, 1947, p. 114) semble croire plutôt à une imitation de « vieux ivoires alexandrins ». Dans le *fol.* 6 *v* du *lat.* 1141, le crucifix ressemble à celui des ivoires I, 83; 85 et 88 qui appartiennent à l'école de Metz (A. Goldschmidt, *o.c.*, I, p. 39); le Soleil et la Lune, qui le surmontent, sont représentés sans aucun attribut et la Lune, en pleureuse, ressemble fort à la première des femmes qui sont à gauche de la croix dans l'ivoire I, 41, où l'influence antique est évidente. La nature du modèle commun de ces Crucifixions ne peut plus être précisée, mais on n'est pas obligé de songer à des ivoires.

(2) II, 37; 105 *d* et 115 accompagnent la scène de l'Ascension et ont souffert d'erreurs d'interprétation des sculpteurs. En II, 51; 57; 74 et 86, la Terre est à gauche et l'Océan à droite, peut-être à la suite d'une innovation du sculpteur de II, 57 ou de II, 51 dont les images, renversées, ressemblent à celles de II, 57; cf. aussi la ressemblance de l'image renversée de la Terre en II, 57 avec celle de I, 132 *a* (et, par conséquent, de I, 41). Pour II, 51 et 57, cf. A. Goldschmidt, *o.c.*, comm. à II, 51.

(3) Cf. le Psautier de Stuttgart, mentionné plus haut et L. Palustre et X. Barbier de Montault, *Le Trésor de Trèves* (*Mélanges d'Art et d'Archéologie* I, 1886), pl. VII et p. 14 (ivoire du XI^e siècle).

(4) L'absence de corne d'abondance en I, 78 est due à une maladresse de l'artiste qui ne comprenait plus son modèle.

(5) Fig. 1. Reproduit aussi dans *JRS* XXVII, 1937, pl. X et L. Weber, *o.c.*, pl. XXIX (cf. p. 24).

(6) Cf. L. Weber, *ibid.*

(7) Fig. 2 et 3.



Fig. 1 *a*. — Partie supérieure.



Phot. Hautes Études.

Fig. 1 *b*. — Partie inférieure.

s'inspire, en fait, de celle d'un fleuve [1], est dotée d'une corne d'abondance par souci de symétrie [2].

Deux autres ivoires nous aideront à retracer l'évolution des types allégoriques. En I, 44, l'Océan, à cheval sur le monstre marin à queue trifide, va vers le centre du tableau; il a sur la tête des ailerons, correspondant soit aux pinces de crabe traditionnelles soit à de petites ailes que l'on trouve sur le front de Thétis dans une mosaïque d'Antioche [3]. Lui fait vis-à-vis (et se désintéresse comme lui de la scène du Calvaire) la Terre avec deux enfants qui tètent (assez proches de ceux du lat. 1141) et une corne d'abondance dans la saignée du bras gauche. Le sujet de l'ivoire I, 163 *a* est un Christ en Majesté : l'Océan est devant un monstre marin dont on ne voit que la tête et il tient une urne de la main droite; en face de lui, également allongée, la Terre tient une corne d'abondance fleurie dans la main gauche et allaite un enfant.

Ces deux ivoires doivent être rapprochés, pour la représentation de la tête du monstre marin et pour celle de *Sol* [4]. De plus, outre le lien signalé entre I, 44 et le lat. 1141, il y a un lien, pour deux des évangélistes, entre l'ivoire I, 163 *a* et le couvercle du *Codex Aureus* [5]. Or, la tête du monstre marin reproduit fidèlement celle que l'on trouve sur de nombreux sarcophages romains, soit dans des thiases où ce monstre est souvent chevauché par des divinités marines [6], soit à côté de représentations de l'Océan portant une rame sur l'épaule [7].

L'ivoire I, 44 a placé délibérément l'Océan sur le monstre, alors que I, 163 *a* a préféré adopter le modèle avec l'urne [8], proche de celui de I, 41 et 132 *a*. Dans les sarcophages, paraît aussi Téthys tenant un dauphin dans une main et une rame de l'autre, ou encore le monstre marin à ses pieds [9]. Aussi ne doit-on pas s'étonner si, dans les ivoires, le dauphin est parfois mis dans les mains de l'Océan. Des représentations analogues nous sont connues par des mosaïques d'Antioche; dans l'une [10], Océan (avec des pinces de crabe) a comme attribut une urne et une rame (cf. *Codex Aureus*), tandis que Thétis lui tend un dauphin; dans une autre [11],

(1) Pour la présentation de la tête, cf. aussi Océan au n° 190 de C. Robert, *Die antiken Sarkophagenreliefs* III (fasc. II). Cet ivoire I, 41 semble s'être inspiré directement de sarcophages romains : pour le char du Soleil (attelé de chevaux) et celui de la Lune (attelé de bœufs), allant dans la même direction, cf. les nombreux sarcophages d'Endymion, qui ont, tous, également une représentation de la Terre ou de l'Océan, parfois flanqué de Téthys (C. Robert, *o.c.*, III, I, n^os 72 *b*; 77; 79; 80; 80 (1) et 81, dont le premier fut trouvé près de Bordeaux); cf. aussi Bibl. nat. *lat.* 1 (Bible de l'abbé Vivien), *fol.* 8 *a*, achevée en 846 p. C. (W. Köhler, *Die Karolingischen Miniaturen*. I. *Die Schule von Tours*, pl. 79, Berlin 1930). La femme en pleurs près de la croix se retrouve dans des sarcophages d'Alceste (t. III, n° 32), des Leucippides (t. III, n^os 181 *a-b*), de Protésilaos (t. III, n° 423).

(2) I, 41 fait piquer la Terre au sein par le serpent, tandis que I, 132 *a* garde des traces maladroites des enfants.

(3) Cf. Doro Levi, *o.c.*, I, p. 186 *b* (pl. XXXIX *b* et CLVII *b*). La tête même du monstre se retrouve sur le pot d'argent des années 620-630 p. C., qui est au Musée de l'Ermitage (cf. L. Matzulewitsch, *Byzantinische Antike*, 1929, pl. 19).

(4) *Sol* est superflu en I, 163 *a*, où il n'a pu être emprunté qu'à une scène de Crucifixion, en même temps que les allégories de l'Océan et de la Terre.

(5) A. Goldschmidt, *o.c.*, I, p. 80-81 (comm. au n° 163 *a*). Seul le *lat.* 1141 fait regarder en l'air les allégories d'Océan et de Terre, ce qui correspond a une innovation importante, imitée par la suite au prix de fâcheuses contorsions dans le groupe de Metz.

(6) Cf., *ex. gr.*, C. Robert, *o.c.*, t. III, I, n° 40 (p. 62) et t. V (= A. Rumpf), *passim*. Cf. aussi la baleine de Jonas dans les sarcophages et ivoires chrétiens (*ex. gr.* : O. Pelka, *Elfenbein*, 1920, fig. 3).

(7) Cf. C. Robert, *o.c.*, t. II, n^os 2 et 7; 14 (cf. 11); t. III, n^os 355, 392, 399.

(8) C. Robert, *o.c.*, t. III, n° 190.

(9) C. Robert, *o.c.*, t. III, n^os 337, 357 (pinces de crabe), 81 (monstre marin).

(10) Doro Levi, *o.c.*, p. 222 (pl. L *c*).

(11) *Ibid.*, p. 38 (pl. VI).

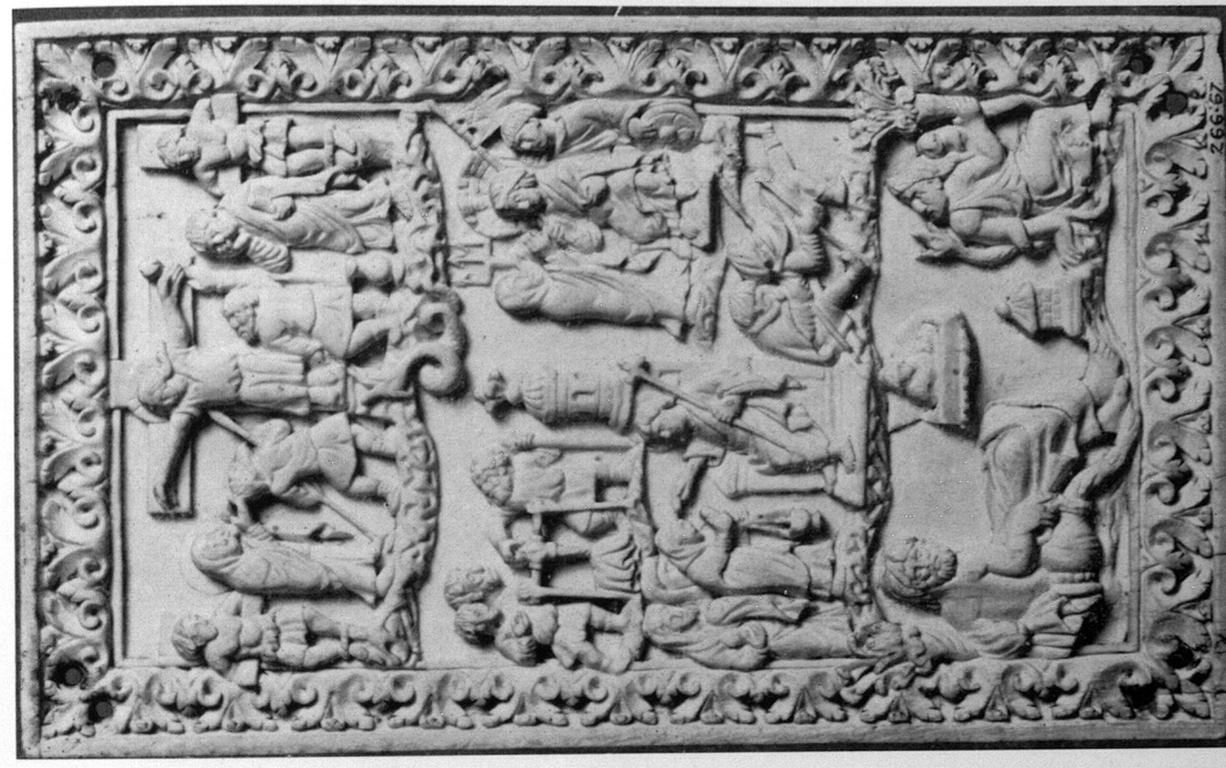


Fig. 3. — Londres, Victoria and Albert Museum 266, 67 (= Goldschmidt I, 132 *a*).

Phot. Musée.

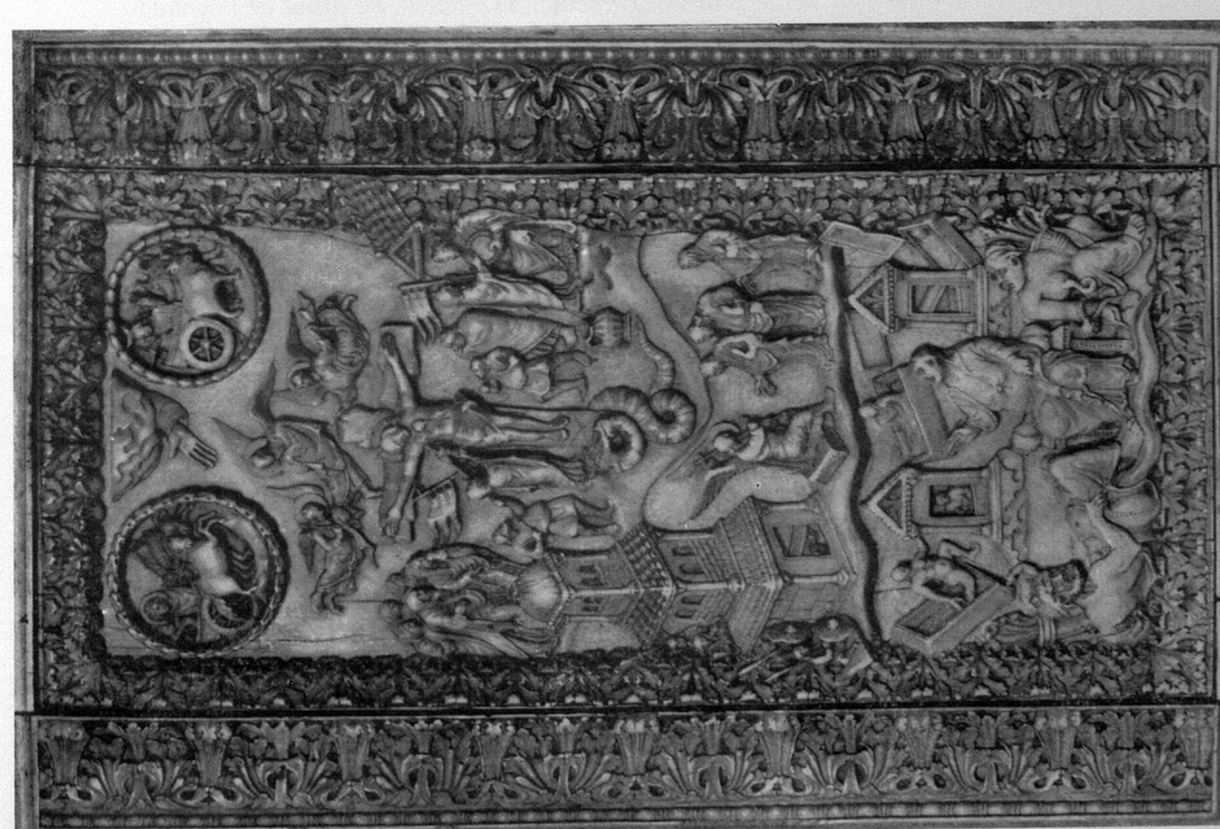


Fig. 2. — Munich, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4452 (= Goldschmidt I, 41).

Phot. Bibliothèque.

Océan (avec des pinces de crabe) a comme attribut une rame, tandis qu'en face de lui un serpent s'enroule autour du bras droit de Téthys [1].

Or, sur les sarcophages, à l'exception d'un cas à rapprocher de l'ivoire I, 163 *a* [2], la Terre est toujours le sujet d'une scène de genre avec corne d'abondance et divers *putti*, qui s'affairent ou s'amusent, et souvent aussi un animal domestique [3]. Dans ces conditions, on doit admettre que le type de la Terre avec serpent et corne d'abondance résulte d'une confusion partielle avec une représentation de Téthys (Thétis).

Il est difficile d'être plus précis pour les archétypes de l'Océan [4], mais il est certain que ceux de la Terre, sur les ivoires, n'en étaient solidaires que partiellement. Dans le lat. 1141, les deux représentations sont indépendantes l'une de l'autre et c'est une image analogue de la Terre qui a entraîné l'adjonction de deux enfants dans un certain nombre d'ivoires [5].

* * *

D'après le *stemma* des quatre ivoires de Metz (I, 78; 83; 85; 88), leur modèle commun devait avoir aussi une troisième allégorie, entre Océan et Terre, tout comme I, 41; de plus, les ivoires I, 86 et 89, substituant aux allégories les femmes accueillies par un ange au Sépulcre, sont aussi de l'école de Metz, qui disposait sans doute d'un modèle donnant, en plus des allégories, cette scène, tout comme I, 41 et 132 *a*. Or ces deux derniers offrent un certain nombre de traits qui ne s'expliquent que par un modèle commun ayant innové pour la représentation de la Crucifixion [6].

J. Reil [7] a montré que, pour la scène de la Crucifixion, l'Occident, au début de l'époque carolingienne, avait adopté une représentation d'origine orientale et conforme au récit de Jean, xix. On y voyait, encadrant la croix, Marie, le porte-lance, le porte-éponge [8] et Jean. Cette scène à quatre personnages est, par exemple, celle de l'ivoire I, 44. Puis, lui succède une scène à six personnages, dont l'interprétation offre parfois des difficultés. La scène se charge, pour se simplifier, d'ailleurs, par la suite.

(1) C. Robert, *o.c.*, t. III, n° 397.

(2) Une seule fois apparaît, rampant, un serpent (C. Robert, *o.c.*, t. III, n° 379).

(3) Cf. aussi le cas de l'ivoire I, 71 *a*, qui ne représente que l'Océan avec cornes (= pinces de crabe), rame, urne et reste d'un monstre marin qui l'enserrait comme dans une mosaïque d'Antioche (Doro Levi, *o.c.*, p. 325 et fig. 136). Les flots n'étant pas sculptés sur les sarcophages, la confusion entre Thétis et la Terre s'en trouvait facilitée.

(4) Le type composite du *lat.* 1141 montre l'Océan sur un monstre à tête de dauphin et le Psautier d'Utrecht (ps. xcvii; cf. J. J. Tikkanen, *o.c.*, p. 236, fig. 193), montre une déesse marine allongée sur un monstre analogue.

(5) Des deux derniers ivoires, l'un (I, 54) est extrêmement fruste, l'autre (I, 100), assez grossier, se rattache aux ivoires du vol. II pour la Terre et évoque ceux de l'école de Metz pour l'Océan. Quant au détail du *Jugement Dernier* de la Cathédrale de Torcello (P. Muratoff, *La peinture byzantine*, 1928, pl. CXLVI), avec la corne d'abondance et le poisson tenu par une divinité marine montée sur un hippocampe, il ne doit rien à des représentations carolingiennes bien que l'on y voie aussi une scène de résurrection des morts (cf. G. Musolino, *Torcello*, p. 34-35, à rapprocher d'une mosaïque perdue de Ravenne) rappelant celles dont il est question ci-dessous, p. 157-158.

(6) Il est certain que I, 41 ; 132 *a* et le modèle premier de l'école de Metz (d'où I, 83) connaissaient une troisième allégorie ; dans le cas de I, 132 *a*, la maladresse de l'attitude de la Terre et le vide maladroitement rempli avec un petit sarcophage ne laissent aucun doute à ce sujet. Ces trois ivoires se trouvent regroupés aux pl. II à IV de P. Weber, *Geistliches Schauspiel...*, Stuttgart 1894.

(7) *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig 1904, p. 64 et suiv.

(8) Pour plus de commodité, nous emploierons les noms qui se sont généralisés par la suite : Longin et Stephaton (cf. J. Reil, *o.c.*, p. 90, n. 8).



Fig. 5. — Sarcophage d'Aix-en-Provence (fragment), d'après C. Robert, *Die antiken Sarkophagenreliefs* II, Tafel II.



Fig. 7. — Camée de Vienne. Registre supérieur (moitié droite).



Fig. 6. — Paris, B. N. lat. 1141, fol. 6. Partie inférieure (renversée).

Il y a plus d'une vingtaine de représentations du second type, dont 16 ivoires [1]. Le plus souvent, une femme, recueillant le sang, s'intercale entre Marie et Longin, tandis qu'une autre lui fait pendant. Dans d'autres cas, Longin et Stephaton disparaissent [2] et les places des nouveaux personnages sont moins constantes. Le cas le plus simple et le plus net est celui de l'ivoire I, 160 *a* (Tournai; c. 900 p. C.) où la croix n'est entourée que par l'Église et par Jérusalem, désignées en toutes lettres.

Deux fois, l'identité des deux femmes est rendue certaine par leur accoutrement : dans l'*Hortus Deliciarum* et dans l'ivoire I, 114 (dérivant de l'école de Metz; IXe-Xe siècles). Dans ce dernier, l'Église recueille le sang tandis que la Synagogue s'en va à l'extrême-droite. Ce thème est repris, avec quatre personnages seulement, dans un émail géorgien [3] et l'on peut y joindre II, 55 et 58 (Liège et Cologne; XIe siècle) où la femme de gauche tient un étendard à trois pointes [4], tandis que celle de droite tient une palme.

Il faut tenir ces représentations pour un essai de clarification d'une type antérieur (à six personnages) où la femme de gauche ne tient que la coupe qui recueille le sang, tandis que celle de droite, qui se retourne, tient l'étendard (I, 78; 85; 86; 88; 89; école de Metz). A ce groupe se rattache II, 57 (Liège; XIe siècle), à quatre personnages, où la femme de gauche tient l'étendard et un résidu de branchage (mais plus la coupe) [5], tandis que l'autre tient une palme mais a la même attitude que son homologue du groupe de Metz.

Parfois, les nouveaux personnages sont des hommes : ainsi en II, 67 (Cologne; XIe siècle) [6]. Dans le Psautier d'Utrecht [7], c'est un homme qui recueille le sang, illustrant le psaume CXV, 13 (4) « *calicem salutaris accipiam* », cependant qu'à droite pleurent Marie et Jean; dans le Sacramentaire de Drogon, à quatre personnages, la femme de gauche tient la coupe et l'étendard à trois pointes mais son vis-à-vis est un homme qui tient un disque; dans l'ivoire I, 96 (Metz;

(1) Ivoires I, 41; 78; 83; 85; 86; 88; 89; 96; 114; 132 *a*; 160 *a*; II, 55; 57; 58; 59; 67. Sacramentaire de Drogon (L. WEBER, *o.c.*, p. 18 et pl. XXII, 5). Psautier d'Utrecht, ps. CXV, 4 (J. J. TIKKANEN, *o.c.*, p. 280). Émail géorgien du XIe siècle (L. H. GRONDIJS, *L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix,* dans *Bibliotheca Byzantina Bruxellensis*, s. d., pl. IX *a* et p. 149; cf. P. WEBER, *o.c.*, p. 135). *Hortus deliciarum* (*Gazette archéologique*, 1884, pl. 9 et p. 62-63). Prieuré de Saint-Rémy-la-Varenne, près de Saumur (*Gazette archéologique*, 1883, p. 103-104 : peinture de la fin du XIIe siècle. Plaque d'émail d'un Évangéliaire de Trèves du XIIe siècle (L. PALUSTRE et X. BARBIER DE MONTAULT, *o.c.*, pl. XIII et p. 26; cf. P. WEBER, *o.c.*, p. 21, nº 6), à rapprocher de nombreux émaux limousins décrit par E. RUPIN (voir plus bas). Cf. encore. Bibl. nat., *lat.* 9453, fol. 125 (= *Revue des Arts* 1956, p. 197 et J. REIL, *Christus am Kreuz in der Bildkunst des Karolingerzeit,* Leipzig 1930, pl. IX et p. 104).

(2) Assez souvent, ils sont plus bas que les autres personnages.

(3) L.H. GRONDIJS, *l.l.*, se promettait de revenir sur le cas de l'Église. Sur l'abondance de la documentation, cf. P. WEBER, *o.c.*, p. 3, n. 1.

(4) En II, 55, l'étendard est même surmonté d'une croix, comme dans le Psautier d'Utrecht, ps. CII (J. J. TIKKANEN, *o.c.*, p. 217, fig. 174 : Scène de Christ en Majesté, avec *Sol* et *Luna* en médaillon) et dans le *Hortus deliciarum* (*l.l.*); cf. aussi des anges sur l'ivoire du Psautier de Charles le Chauve (Bibl. nat., *lat.* 1152). La croix se retrouve aussi sur la plaque d'émail de Trèves, citée plus haut, alors que la Synagogue y a déjà l'aspect familier aux siècles suivants (yeux bandés, etc.). Des émaux limousins du XIIIe siècle (et suiv.) représentent l'Église avec la coupe et l'étendard à trois pointes, la Synagogue avec le même étendard, brisé et les yeux bandés (E. RUPIN, *L'œuvre de Limoges,* 1890, p. 408 (fig. 466) et 499 (fig. 552); au pied de la croix se trouve un homme ressuscitant (cf. aussi p. 315-316; fig. 379 et 380) identifié avec Adam (E. RUPIN, *o.c.*, p. 109, n. 1) qui s'est substitué, avec les mêmes gestes, aux groupes de ressuscités dont il sera question plus loin (cf., *ex. gr.* l'ivoire I, 41) et que l'on retrouve encore au pied de simples croix émaillées (E. RUPIN, *o.c.*, p. 108, fig. 176; p. 251, fig. 314; p. 261, fig. 327; p. 291, fig. 351).

(5) Fig. 4. La branche que tient l'Église en II, 57 rappelle celle que tient la Terre en II, 51.

(6) I, 67 a un modèle commun avec II, 59 (Cologne, XIe siècle); dans ce dernier, les femmes sont aux extrémités et le sang ne coule pas, mais tous deux ont, au pied de la croix, un basilic à la place du serpent. Sur l'unique ressuscité de I, 59, cf. plus loin.

(7) J. J. TIKKANEN, *o.c.*, p. 280, fig. 211 .

IXe-Xe siècles), le tableau s'est augmenté de trois femmes qui ont pris la place de Marie et qu'écarte Longin, tandis que l'homme, à droite, tient un gourdin et ne saurait être qu'un messager chargé d'apporter à Pilate la nouvelle de la mort (cf. MARC, XV, 44) [1].

En I, 41, cinq femmes remplacent Marie et surtout on voit, à droite de la scène de Crucifixion où manque précisément le symétrique de la femme au calice, une femme avec étendard à trois pointes et un homme (?) tenant un disque (comme dans le Sacramentaire de Drogon) qui conversent ensemble. Le disque (*tympanon*) est, en principe, le symbole de l'*Oikouméné* [2] et c'est lui que tient aussi la troisième allégorie du bas de I, 83. Dans le cas de I, 41, il pourrait avoir servi à désigner Jérusalem [3], difficile à distinguer de la Synagogue [4].

I, 83 connaît, lui aussi, les deux personnages en conversation dans le champ droit de la scène de Crucifixion (cependant que Jean et Marie se trouvent à gauche). Chacun tient un étendard à trois pointes : la femme debout est l'Église et l'autre, assise, qui tient dans sa main gauche un objet à identifier avec un couteau de sacrificateur [5], ne saurait être que la Synagogue, malgré la couronne tourelée fort maladroite que l'on voit à l'arrière-plan [6].

La disposition des scènes en I, 132 *a* est extrêmement maladroite et il n'est pas douteux que cet ivoire s'inspire de modèles plus anciens [7]. Une scène, rejetée au second registre, devait être, dans le modèle, à droite de la Crucifixion à quatre personnages (premier registre), augmentée exceptionnellement des croix des deux larrons; on y voit une femme avec un trident parlant à un homme assis sur un *bêma* (cf. I, 83) et tenant un étendard à trois pointes; à côté de lui, se tient un soldat avec un bouclier. L'homme ne peut être que Pilate et son interlocuteur est la Synagogue [8].

Les trois pointes de l'étendard de l'Église ont sans doute une valeur symbolique, mais

(1) A rapprocher de la représentations en cuivre repoussé de la châsse de Moissat-Bas (Puy-de-Dôme) où Longin prend la place de la Synagogue (cf. P. WEBER, *o.c.*, p. 18-19 et ses références).

(2) En I, 41, l'*Oikouméné* a perdu tous ses attributs, mais elle est assise sur un siège impérial. Sur le *tympanon*, cf. J. J. TIKKANEN, *o.c.*, p. 237, n. 2 et la citation d'Isidore de Séville.

(3) Le personnage porte une couronne et se trouve assis devant un édifice de style antique, comme on en retrouve fréquemment dans le Psautier d'Utrecht (cf., p. ex., fig. 141, 208, 211, aux p. 181, 273 et 280) où, le plus souvent, il représente un sanctuaire et même (fig. 208) le Temple de Jérusalem.

(4) Dans le Sacramentaire de Drogon. le vieillard au disque, que Ch. CAHIER (*Mélanges d'archéologie*, p. 57) voulait identifier avec la Palestine, correspond à une méprise sur l'un des deux personnages qui s'ajoutèrent aux quatre témoins primitifs de la Crucifixion; la présence dans cette lettrine du Sacramentaire d'un petit ressuscité (cf. I, 132 *a*) montre que le miniaturiste s'est inspiré d'un ivoire.

(5) L. WEBER (*Einbanddecken...*, p. 24) songeait au couteau de circoncision (!). En fait, l'objet se retrouve dans le Psautier d'Utrecht (ps. LI) entre les mains du prêtre Achimelech (cf. le Psautier carolingien du trésor de la cathédrale de Troyes et celui de la Bodléienne, Douce 59; *The Art Bulletin* XIII, 1931, fig. 53, 56 et 59, entre p. 30 et 31). A. Springer (*o.c.*, p. 251), ainsi que E. T. DEWALD, *The illustrations of the Utrecht Psalter, ad* pl. XLVIII, fol. 30 *r*, songeait à un rasoir, mais M. A. BOINET (*Gutenberg Jahrbuch*, 1952, p. 15) parle de « couteau de sacrificateur de forme arrondie ». Dans le *Hortus Deliciarum* (*l.l.*), la Synagogue tient un couteau de sacrifice de forme allongée, mais ce rapprochement confirme l'interprétation de M. A. Boinet. La forme de cet instrument n'en reste pas moins bizarre et sans autres parallèles, du moins à ma connaissance.

(6) L'étendard de la Synagogue est semblable à celui que tient l'*Oikouméné* au bas du même ivoire; étendard et « couronne tourelée » se retrouvent en I, 132 *a*. La même couronne tourelée se retrouve dans le psautier de Stuttgart sur la tête de l'allégorie de Babylone (cf. E. T. DEWALD, *The Stuttgart Psalter,* Princeton 1930, p. 152 *v*, *ad* ps. CXXXVI, 8).

(7) Sur un lien avec le psautier de Stuttgart, cf. J. REIL, *Christus...*, p. 37; cf. aussi le comm. de A. Goldschmidt pour le tirage au sort de la tunique de Jésus.

(8) J. J. TIKKANEN (*o.c.*, p. 221, n. 3) s'étonnait déjà de l'identification courante du personnage avec l'Église. Dans le Psautier d'Utrecht (*l.l.*), le trident caractérise la *cathedra pestilentiae* du ps. I; le transfert était alors aisé, en ces temps-là.

dans un certain nombre d'ivoires plus anciens c'est la Synagogue qui tient cet étendard. Cette mobilité des attributs et des personnages, jointe aux ressemblances entre I, 83 et I, 132 *a*, suggère l'existence successive de quatre systèmes d'interprétation : messager et Pilate [1] — Synagogue (représentant les Juifs) et Pilate [2] — Église et Jérusalem [3] — Église et Synagogue. Avec l'apparition de la Synagogue, au second stade, l'allégorie de l'Église se devait de pénétrer dans ce système; cela dut se faire en deux temps, à l'écart de la scène de la Crucifixion, puis à l'intérieur de cette même scène [4].

D'où peut venir l'insertion de la scène avec Pilate? On notera d'abord que dans les scènes où paraissent les deux personnages supplémentaires qui finiront par symboliser l'Église et la Synagogue, figure aussi la résurrection des morts [5], dont seul MATTHIEU (XXVII, 52-53) est garant: « *Et monumenta aperta sunt, et multa corporum sanctorum, qui dormierant, surrexerunt et exeuntes de monumentis post resurrectionem ejus...* ». Il est donc tentant de retrouver dans des épisodes concomitants rapportés par les Évangiles ou des apocryphes l'explication de détails iconographiques nouveaux.

Le thème de la résurrection des morts mérite quelque attention, car le texte de Matthieu ne fait sortir les morts du tombeau qu'après la résurrection du Christ. Dans les ivoires, les morts font les gestes d'acclamations, sauf en I, 41 [6], et, d'un autre côté, la liste de ces ivoires [7]

(1) Cf. l'ivoire I,96. Dans I, 116 (pyxis conservée à Cologne), on voit à droite de la croix un personnage assis devant une maison analogue à celle de I, 41 et ne tenant rien en main; un autre personnage s'approche de lui, mais le travail est malheureusement trop fruste pour que l'on puisse les identifier avec certitude. Pour ma part, j'y verrais Pilate et la Synagogue (ou le messager) et cet ivoire serait un reflet maladroit du modèle commun à I, 41, 83 et 132 *a*.

(2) Ivoire I, 132 *a*.

(3) Ivoire I, 41; cf. I, 160 *a*.

(4) Sur l'opposition « Église-Synagogue », cf. P. WEBER, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge*, 1894, notamment p. 15 et suiv. P. WEBER (p. 23-27) a noté que la présence de l'Église et de la Synagogue au pied de la croix aux IX-X^e^ siècles est limitée à une région située entre Moselle, Meuse et Escaut (cf. ce qui a été dit plus haut pour l'Océan et la Terre). S'étonnant de l'apparition subite de ce thème de discorde (cf. p. 11), il croit l'expliquer par la popularité de l'*Altercatio Ecclesiae et Synagogae* du pseudo-Augustin (p. 28 et suiv.). En fait, ce texte a pu aider à la transformation du thème iconographique « Pilate-Synagogue » mais non point introduire, à lui seul, les allégories de l'Église et de la Synagogue dans les crucifixions (cf. plus loin, à propos de l'*Oikouméné*). Ce n'est qu'au début du XI^e^ siècle que l'on commencera, dans les représentations figurées (y compris la sculpture) et dans les Mystères, à accumuler pour la Synagogue des signes extérieurs de déchéance (cf. p. 67 et suiv.). Sur l'Église et la Synagogue au pied de la croix, cf. encore P. HILDENFINGER, dans *Revue des Études juives*, 1903 (47), p. 187-196, et Ch. DE LINAS, dans *Revue de l'art chrétien*, 1885 (28), p. 212 et suiv. (notamment pour la cathédrale de Cividale; cf. A. F. GORI, *Thesaurus veterum diptychorum...*, Florence, 1759, t. III, pl. XVI). Le motif passera aussi dans les vitraux (cathédrales de Lyon, Bourges, Le Mans) ainsi que celui des morts ressuscitant (Beauvais; cf. Le Mans); cf. A. MARTIN et C. CAHIER, *Monographie de la cathédrale de Bourges...*, pl. I; pl. d'études IV, VI et VIII.

(5) Les exceptions sont celles des ivoires I, 96; 160 *a* et II, 67, qui s'expliquent chacune fort bien, ainsi que celles du Psautier d'Utrecht et de l'émail géorgien.

(6) Une documentation abondante (bien qu'un peu vieillie) sur l'ivoire I, 41 au caractère si particulier, se trouve dans W. VÖGE, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends*, 1891, p. 112 et suiv. On notera ici que dans le Psautier d'Utrecht (éd. E. T. Dewald, pl. CXLII, *fol.* 90 *r*), dans le registre inférieur de la scène fort composite qui illustre le « Symbole des apôtres », on voit six morts sortir de leurs tombes individuelles dans des attitudes diverses que l'on peut rapprocher de celles de l'ivoire I, 41.

(7) I, 41; 78, 83, 85, 86, 88, 89; 111, 112, 114, 130, 132 *a*; II, 55, 57, 58, 59; cf. la lettrine du Sacramentaire de Drogon. J. REIL (*Christus am Kreuz...*, p. 99, n. 508) donne une liste inexacte des ivoires, mais il ajoute deux miniatures. La première est dans un Sacramentaire de Goettingen (*theol.* 231, *fol.* 60 *a*) que je n'ai pu voir mais qui semble avoir la même origine (Fulda?; cf. aussi J. REIL, *o.c.*, p. 118, n. 611) que l'Évangéliaire d'Abdinghofen, cité plus haut pour une allégorie de la Terre. La seconde est dans l'Évangéliaire de l'abbesse Uta, déjà cité pour les allégories de Terre et d'Océan, et dérive certainement mais d'une manière assez lointaine de nos crucifixions à six personnages (reproduite dans A. WOLTMANN et K. WOERMANN, *Geschichte der Malerei*, 1879, t. I, p. 260); elle a

coïncide, à peu près, avec celle des ivoires qui mettent six personnages au pied de la croix. Il est évident que ces représentations de morts ressuscitant forment un groupe fort étroit et que l'insertion de ce thème a dû avoir un caractère fortuit.

inspiré, entre autres, le *cod.* 8201, *fol.* 97, de Munich de 1415 p. C. (P. WEBER, *Geistliches Schauspiel...*, p. 65-66). D'autre part, les conclusions que J. REIL (*o.c.*, p. 49 et suiv.) veut tirer de l'ivoire I, 130 sont inadmissibles. Pour la bibliographie générale du thème d'« Adam ressuscité » (succédant à celui des ressuscités, propre aux ivoires), cf. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien* II (1957), p. 490 (cf. p. 487 et suiv. pour *Sol et Luna* ainsi que pour l'Église et la Synagogue).

Par la suite, le motif des morts qui ressuscitent a été repris, sporadiquement, en pays slave :

1° Dans la peinture serbe (cf. G. MILLET, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* II, 1957, pl. 13-14, et V. R. PETKOVIČ, *La peinture serbe du Moyen Âge* I, 1930, pl. 18 *a* et 19 *a*). A Sopotchani (*c.* 1265 p. C.), il coexiste, dans le *Crucifiement* (PETKOVIČ, pl. 19 *a*), avec la présence du crâne d'Adam et inspire, assez naturellement, la *Descente du Christ aux Enfers* (*ibid.*, pl. 18 *a*), ainsi d'ailleurs qu'un *Jugement dernier de* Gračanica (*ibid.*, pl. 60).

2° Dans la peinture russe. En plus des miniatures de l'Évangéliaire d'Elisabethgrad (XV^e^ siècle) et du Psautier Chloudov (cf. N. V. POKROWSKI, *L'Évangile dans les monuments iconographiques byzantins et russes*, Saint-Pétersbourg, 1892, p. 328, fig. 166 et p. 335, fig. 171; cf. N. V. POKROVSKI, *Otcherki pamiatnikar khristianskoï ikonographie*, 3^e^ éd., 1910, p. 151, fig. 103), il faut mentionner la fresque de Iaroslav de la fin du XVII^e^ siècle (N. V. POKROVSKI, *Otcherki...*, p. 388, fig. 211 et N. PERVOUKHINE, *Cerkov Joanno Predteči v Iaroslavle*, Moscou 1913, p. 35), qui inspira directement l'icone n° 908 du Musée byzantin d'Athènes (de facture russe bien que provenant de Sainte-Sophie de Nauplie) et où les influences occidentales ne sont pas douteuses (cf. P. SCHWEINFURTH, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, 1930, p. 464 et suiv. et p. 467, n. 1; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien* II, p. 484-485).

A Iaroslav, outre le crâne d'Adam, on voit la Mort tombant de son cheval (réminiscence possible de la Synagogue et son âne dans le *Hortus Deliciarum*), thème qui devait être lié à celui des morts ressuscitant, à en juger par une icone du XVII^e^ siècle de la galerie Tretiakov (une scène, composite, de crucifixion) reproduite dans *Istorje Russkogo Iskusstva*, t. IV (Moscou 1959), p. 401. De même, l'Église et la Synagogue figurent dans la miniature d'Elisabethgrad (cf. N. V. POKROVSKI, *Otcherki...*, p. 151), cependant que dans le Psautier Chloudov (POKROWSKI, *L'Évangile...*, p. 335) on a, pour l'une des deux paires de morts ressuscitant, les noms de Carinus et Leucius, connus précisément par un apocryphe (Évangile de Nicodème).

Les morts sortant de leurs tombes (cf. l'*Hortus Deliciarum*, dans *Gazette archéologique*, 1884, p. 63, pl. 9) serviront aussi à illustrer des *Descentes aux Enfers* (cf. notamment POKROWSKI, *L'Évangile...*, pl. entre les p. 330 et 331). Pour les liens, dans les représentations slaves, de divers motifs venus d'Occident et plus ou moins dépendants de l'Antiquité, il convient d'ajouter ce qui suit :

a) La fresque de Gračanica (cf. ci-dessus) mêle à la scène des morts ressuscitant une scène aquatique avec souvenirs de Thétis et des Néréides.

b) Une fresque de Nereditsa (près de Novgorod), du XII^e^ siècle, juxtaposait une résurrection et les allégories de la Terre et de la Mer (P. SCHWEINFURTH, *o. c.*, p. 91) et l'école de Novgorod continuera à représenter des allégories qualifiées respectivement de Terre et de Désert, où le Désert tend un objet rectangulaire (cf. P. SCHWEINFURTH, *o. c.*, p. 264-265, fig. 97 et 98). Ces représentations ont leurs correspondants (dans l'école de Pskov) dans une icone signalée par P. SCHWEINFURTH (*o. c.*, p. 268, n. 1) et surtout dans une autre icone du XIV^e^ siècle de la galerie Tretiakov (cf. *Istorje Russkogo Iskusstva* II, 1954, pl. entre les p. 360 et 361, et *La peinture de l'ancienne Russie. Collection de la galerie nationale Tretiakov*, Éditions d'État d'arts plastiques, Moscou 1958, p. 10 où le commentaire ne saurait être retenu). Dans cette *Vierge entourée de saints*, la Terre, assise dans le coin inférieur droit, regarde à gauche vers le haut; son bras gauche tient une torche et sa main droite tend un linge. Le « Désert » se dresse, dans le coin gauche; il regarde à droite et tend une longue plaque rectangulaire. Telle quelle, la Terre est un curieux mélange de Gê et de Nyx, cependant que l'attitude du « Désert » ne s'explique que par une méprise qui a déjà porté sur l'identification de l'allégorie; je suggérerais une confusion avec le motif de l'Océan qui tend un poisson (cf. certains ivoires carolingiens) et peut-être même avec celui du mort qui sort d'un sarcophage, dont, parfois, le couvercle, détaché, est visible (cf. ivoire I, 41).

c) Du thème de la Terre avec serpents (cf. aussi une miniature du XI^e^ siècle montrant la Terre allaitant [?] à la fois un serpent et une vache, dans SEROUX D'AGINCOURT, *Peinture*, 1^re^ partie, pl. 56, n° 4 et p. 68 et suiv.), on est passé sans peine à celui de la pécheresse dont les serpents mordent les seins (cf., pour Iaroslav, N. PERVOUKHINE, *o. c.*, p. 20 et 29); sur ce thème, entretenu aussi par certaines idées sur le châtiment des femmes adultères, cf., pour le XII^e^ siècle, Ch. PICARD, dans *BCH* 1958, II, p. 459 et 465. La pécheresse Ève, couchée

Ces ressuscités sortent de maisons-sépulcres en I, 78; 83; 85; 86; 88; 89 [1], et de cuves-ossuaires en I, 111; 112; 114; 130; 132 *a*; II, 59 [2], tandis que les deux sortes de sépultures apparaissent en II, 55; 57; 58, mêlées à une troisième sorte en forme de coquille. A. Goldschmidt localise à Metz tous ces ivoires du vol. I et à Liège et Cologne ceux du vol. II. Aussi ne peut-on s'empêcher de songer à l'imitation d'un détail d'un sarcophage romain, ayant encore été visible au IXe siècle à proximité de l'un de ces trois ateliers.

C. Robert [3] reproduit et décrit les sarcophages romains, au nombre de huit, qui concernent Léda; l'un fut trouvé à Arles, un autre à Aix-en-Provence et le motif eut donc une certaine faveur en Gaule. Celui d'Aix [4] représente Léda assise et entourée de familiers avec, à ses pieds, l'œuf qui vient de s'ouvrir et dans lequel on voit la petite Hélène et les petits Castor et Pollux en train de se dresser et levant la main vers leur mère. Le rapprochement s'impose d'autant plus que des allégories de l'Océan et de la Terre apparaissent sur un autre sarcophage du cycle de Léda [5].

D'autre part, l'ivoire II, 57 (Liège; première moitié du XIe siècle), qui fait sortir l'un des ressuscités d'une coquille, met dans la main gauche de la Terre un arbuste qui pourrait provenir d'une mauvaise interprétation d'un sarcophage où un arbre semble prolonger la corne d'abondance de la Terre [6]. On doit admettre l'existence d'un sarcophage du cycle de Léda, donnant les allégories courantes dans les sarcophages et la scène, plus rare, de la naissance même d'Hélène et des Dioscures [7]. La découverte récente à Trèves [8] d'une mosaïque où sont représentés

devant le serpent tentateur, se retrouve dans une *Vierge entourée de saints* de la seconde moitié du XIVe siècle attribuée à l'école d'Ambrogio Lorenzetti et actuellement au Louvre (cf. SCHUBRING, dans *Zeitschrift für christliche Kunst,* 1901, t. 14, p. 374-375). De même, Mantegna a représenté dans sa *Vierge de la Victoire* (également au Louvre) la scène d'Adam, Ève et le serpent tentateur d'une manière qui rappelle l'ivoire I, 78.

d) L'allégorie, simple ou double, du Jourdain dans les scènes de Baptême se prolonge dans l'art chrétien d'Europe orientale. Double, elle évoque certains ivoires carolingiens (notamment II, 74) comme sur le volet droit du triptyque no 1551 du Musée byzantin d'Athènes ou encore dans diverses fresques serbes (cf. V. R. PETKOVIČ, *o. c.,* t. II, 1934, p. 24, fig. 25 et surtout pl. LXIII = Gračanica et pl. XCIII = Peč). Simple, elle rappelle les allégories païennes (pinces de crabes, urne), telle la fresque de Studenica (V. R. PETKOVIČ, *o. c.,* t. I, pl. 39 *c*) ou celles de Neréditsa et de Pskov (cf. P. SCHWEINFURTH, *o. c.,* p. 99, fig. 42 et p. 115, fig. 48). Assez souvent, l'allégorie féminine est montée sur un monstre marin que l'on retrouve dans la toreutique byzantine (cf. L. MATZULEWITSCH, *Byzantinische Antike,* 1929, pl. 19-20 et pl. 38-40).

(1) En I, 88, de chaque maison sortent trois têtes et le geste d'acclamation a été supprimé.

(2) Pas plus qu'en I, 41, il n'y a de geste d'acclamation en I, 132 *a*, où on ne voit qu'un ressuscité (de même qu'en II, 59).

(3) C. ROBERT, *o.c.,* t. II, nos 2 à 9.

(4) Fig. 5; cf. C. ROBERT, *o.c.,* t. II, no 2 (cf. F. CHAPOUTHIER, *Les Dioscures...,* p. 129, et E. ESPÉRANDIEU, *Recueil...,* t. I, p. 78, no 96).

(5) C. ROBERT, *o.c.,* t. II, no 7.

(6) C. ROBERT, *o.c.,* t. III, no 357 (sarcophage du cycle de Prométhée, dont un exemplaire fut trouvé à Arles).

(7) On notera que la scène de la naissance dans le sarcophage d'Aix s'inspire directement de sarcophages d'Alceste (cf. C. ROBERT, *o.c.,* t. III, nos 2 et suiv.). Alceste et Léda sont assises de la même manière et également entourées; de plus, les deux enfants d'Alceste se tiennent à ses pieds et tendent le bras vers elle. Sur les trois enfants dans l'œuf, cf. aussi un relief du Musée des Thermes, dans *Studies presented to D. M. Robinson,* vol. II (1953), pl. 90 (K. Schefold).

(8) Cf. H. EIDEN, *Spätrömisches Figurenmosaïk am Kornmarkt in Trier,* dans *Aus der Schatzkammer des antiken Trier,* 1952, p. 52-71. Il faut rapprocher de cette mosaïque un vase grec conservé à Bonn (cf. *Studies... Robinson,* II, pl. 89 *c* et p. 1099, n. 10) et peut-être un bas-relief de Saverne (E. ESPÉRANDIEU, t. VII, p. 231, no 5670), dont je dois le connaissance à mon collègue et ami J.-J. Hatt. Les problèmes relatifs à la mosaïques de Trèves doivent être repris prochainement par J. Moreau (Sarrebruck/Heidelberg). Je voudrais simplement ajouter ici que l'aigle sur une colonne, près de laquelle se trouve un œuf avec trois enfants, tels qu'on les voit sur la

Hélène et ses frères dans l'œuf ne peut qu'appuyer la présence, entre Metz, Liège et Cologne (et peut-être précisément à Trèves) d'un sarcophage analogue à celui d'Aix [1].

Pour en revenir à Pilate, MARC (XV, 44) montre, vers le soir, le centurion affirmant au gouverneur de Judée que Jésus est mort, cependant que les synoptiques [2] mentionnent une déclaration du même centurion à la suite des prodiges qui accompagnèrent la mort de Jésus. Mais, si l'on rapproche de JEAN, XIX, 35, où il est dit « *Et qui vidit, testimonium perhibuit* », phrase qui désigne, d'une manière voilée, Jean lui-même mais qui, dans son contexte, peut sembler se rapporter au verset précédent, lequel concerne le centurion, l'idée d'une scène annexe, consistant en un rapport à Pilate, pouvait se dégager de ces textes.

C'est précisément ce que fit l'évangile apocryphe connu sous le titre d'*Acta Pilati* [3]. Voici le texte latin correspondant à la première rédaction grecque des *Acta.* Après un récit reprenant LUC, XXIII, 44-48, vient : «*centurio autem retulit praesidi quae facta sunt. Audiens autem praeses et mulier ejus contristati sunt valde et non manducaverunt neque biberunt in die illa. Convocans autem Pilatus Judaeos dixit eis : Vidistis quae facta sunt* [4]*? Qui dixerunt praesidi : Eclipsis...* ».

Pilate était sur le *bêma* du Lithostrotos (JEAN, XIX, 13) devant son palais, et il n'est pas douteux que c'est ce dernier qui est représenté dans les ivoires I, 41, 83 et 132 *a*. Le texte des *Acta Pilati* permettait le passage du système « messager (= centurion) - Pilate » au système « Synagogue (représentant les Juifs) - Pilate ». Pour aboutir de ce système à « Église - Synagogue » dans les crucifixions à six personnages, il fallait plus. Étant donné I, 83, il est permis de se demander si la transformation de Pilate n'est pas une conséquence de l'insertion, dans le registre inférieur, de l'*Oikouméné* [5].

Primitivement, l'*Oikouméné*, à couronne tourelée, tenait le globe symbolique et on l'avait dotée d'un étendard. Ces attributs passeront à l'allégorie de Jérusalem, puis à celle de la Synagogue, au gré de la fantaisie des ivoiriers [6]. Un jour, le conciliabule entre l'Église et la Synagogue(-Jérusalem) n'a plus paru à sa place et, peut-être à cause du psaume CXV, on mit un calice

mosaïque de Trèves, a été probablement « christianisé » à son tour. Sur un relief du XIIe siècle de l'église Santa Maria d'Aurona (conservé au Castello Sforzesco, à Milan), on voit un aigle sur une colonne et, à proximité, à la même hauteur, un nid en cupule avec trois aiglons; il semble bien qu'il y ait là une nouvelle interprétation d'une représentation païenne méconnue et il ne serait pas impossible qu'elle ait eu quelque lien avec la légende du pélican et de ses trois petits. Des vitraux de Bourges, Chartres, Tours, Le Mans, Rouen et Fribourg-en-Brisgau (cf. A. MARTIN et C. CAHIER, *Monographie de la Cathédrale de Bourges* [1re partie], vitraux du XIIIe siècle, Paris 1841-1844, pl. I et pl. d'études I, IV, XII, ainsi que les p. 96 et suiv. du texte) montrent le pélican avec ses petits, parfois dans un nid en cupule posé sur une colonnade (cf. notamment : Tours, Le Mans et Rouen); sur le pélican, cf. aussi E. MÂLE, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France,* 1898, p. 55 à 60.

(1) Sur la présence de sarcophages romains dans des églises, cf., *ex. gr.,* C. ROBERT, *o.c.,* t. III, comm. au no 80.

(2) *Matt.* XXVII, 54; *Marc* XV, 3; *Luc* XXIII, 47-48.

(3) *Evangelia apocrypha* (ed. Tischendorf, 1876, p. 363-364 = *Gesta Pilati* XI, 2, correspondant au texte grec de la p. 248). La seconde rédaction grecque, plus verbeuse, ne fut pas traduite en latin; elle ignore la femme de Pilate (*o.c.,* p. 309-310) qui ne réapparaît, avec le nom de Procla, que dans la *Paradosis Pilati* (*o.c.,* p. 454, § 9). Ces mêmes *Acta Pilati* (p. 220; cf. p. 291 et 341) mentionnent des *signa* qui se seraient inclinés d'eux-mêmes devant Jésus; ce détail aurait-il suggéré dans l'ivoire I, 132 *a* la position anormale de l'étendard sur l'épaule de Pilate? Le ms. le plus ancien des *Gesta* (Einsiedeln) est antérieur au Xe siècle p. C. (TISCHENDORF, *o.c.,* p. LXXIV).

(4) C'est-à-dire : les prodiges qui ont suivi la mort de Jésus.

(5) L'influence de l'*Altercatio Ecclesiae et Synagogae,* mentionnée plus haut, ne pouvait jouer qu'après une première mutation iconographique.

(6) Les ivoires de Metz laissent généralement l'étendard à la Synagogue, alors que d'autres en dotent la seule Église.

entre les mains de l'Église, ce qui entraîna aussi la Synagogue au pied de la Croix (sauf en I, 41).

Aucun passage des *Acta Pilati* ne demandait l'insertion, dans la partie inférieure de scènes de crucifixion, de deux ou trois allégories. On a vu, plus haut (en note) que le modèle du fol. 6 du lat. 1141 était une Crucifixion qui avait des points communs avec les ivoires I, 41 et 83. Comme l'adjonction, en une seconde étape, de l'allégorie de l'*Oikouméné* ne saurait être qu'une fantaisie d'artiste, il est permis de faire deux hypothèses successives : *a*. Le modèle du lat. 1141 avait également une *Oikouméné; b*. Cette *Oikouméné* y est entrée en même temps que l'allégorie, si caractéristique, de la Terre [1].

* * *

Or, si l'on inverse la représentation de la Terre dans le lat. 1141, on constate que l'image nouvelle correspond exactement à celle de la Terre dans le Camée de Vienne [2]. La position des bras de l'allégorie, celle des enfants (de part et d'autre du corps de la Terre) sont les mêmes. Les différences s'expliquent par l'utilisation du motif antique dans un cadre nouveau : la tête de la Terre est dans la même ligne que le corps de manière à regarder le centre du tableau mais pour les enfants, qui sont debout et ne semblent plus en âge de téter, l'influence du modèle ancien s'est montrée encore la plus forte. Quant au linge qui est tenu au bout du bras droit et n'a pas de signification perceptible, il remplace la corne d'abondance [3].

D'autre part, dans ce même Camée de Vienne, l'allégorie de Rome, assise auprès d'Auguste, tient une lance qui a pu d'autant mieux être prise pour un étendard que la crinière de son casque semble, pratiquement, se confondre avec la pointe de cette lance. Derrière *Terra* se tiennent un vieillard barbu et demi-nu ainsi qu'une femme à couronne tourelée qui place au-dessus de la tête d'Auguste une couronne de lauriers [4]. On peut donc même imaginer une interprétation symboliste dans laquelle on aurait fait entrer la Terre, l'Océan [5], Rome et une dernière allégorie dans laquelle on voulut voir soit l'Église soit Jérusalem(-Synagogue). C'est donc à un même modèle que l'on doit l'*Oikouméné* de certains ivoires et la Terre du lat. 1141.

Ainsi, à partir du IXᵉ siècle, des Crucifixions admettent des allégories qui s'inspiraient de sarcophages romains. Dans un cas précis, l'allégorie de la Terre subit l'influence d'une miniature

(1) L'insertion des deux enfants dans tous les ivoires du groupe messin s'explique alors automatiquement.

(2) Cf. *JRS* XXVII, 1937, pl. XVIII (proche de la pl. XIV qui reproduit le *lat.* 1141, *fol.* 6); J. COLIN (*o.c.*, p. 114) cite en même temps ces deux planches, sans faire d'autre rapprochement. Il n'a pas pu y avoir d'influence directe du Camée qui resta à Constantinople jusqu'à la quatrième croisade (cf. *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg 1950-1951*, p. 360-365, et *Revue des Arts*, I, 1952, p. 15-17), mais les empereurs byzantins du IXᵉ siècle envoyèrent des livres illustrés en Europe occidentales (cf. J. EBERSOLT, *Orient et Occident*, I, p. 59 et suiv.). Ajoutons que les sarcophages romains connus n'ont rien qui se rapproche vraiment de l'allégorie de la Terre dans le *lat.* 1141; quant à l'inversion du modèle, on en a vu d'autres exemples pour les ivoires et elle n'est pas rare sur les sarcophages. Cf., ci-dessus, fig. 6 et 7.

(3) Cf. aussi K. WEITZMANN, *The Joshua Roll*, pl. III, fig. 12 (allégorie, vers le coin supérieur droit). L'ivoire I, 44 laisse une position analogue aux enfants, mais supprime le linge inutile en rabattant le bras droit de la Terre sur le dos de l'enfant dont le corps est vu, désormais, tout entier.

(4) On notera ici que la couronne au-dessus du crucifix semble être propre à l'Occident et n'apparaîtra que vers le milieu du IXᵉ siècle (cf. J. J. TIKKANEN, *o.c.*, p. 281 et n. 2).

(5) Cf. également le capricorne dans le champ du registre supérieur du Camée, faisant songer à un monstre marin (dans la Bible de l'abbé Vivien, *fol.* 8 *a* = W. KÖHLER, *o.c.*, pl. 79, le capricorne du Zodiaque à la queue trifide, si souvent rencontrée dans nos allégories). De même que le Camée de la Sainte-Chapelle était considéré, à Constantinople, dès le Xᵉ siècle (au moins) comme un objet chrétien digne de vénération (H. STERN, *Revue des Arts* VI, 1956, p. 256), on peut admettre que le Camée de Vienne inspira un artiste byzantin pour quelque miniature d'un livre qui prit le chemin de l'Occident.

byzantine, dépendant elle-même du Camée de Vienne, avec apparition d'une nouvelle allégorie, celle de l'*Oikouméné*. A leur tour, ces représentations influencèrent une autre série de Crucifixions qui avaient déjà subi l'influence des *Gesta Pilati*, d'où l'apparition d'un nouveau type iconographique de la Crucifixion (avec six personnages) propre à l'école de Metz et caractérisé, entre autres, par une scène de résurrection collective (inspirée également d'un sarcophage romain). Toutes ces imitations, plus ou moins fidèles, s'expliquent par une interprétation chrétienne de documents antiques.

A. Goldschmidt [1] estimait que, tant pour les ivoires que pour les manuscrits, la fixation des limites chronologiques et géographiques entre le groupe de Liuthard [2], celui de Metz [3] et celui auquel on donne le nom de Corbie, offrait de très grandes difficultés. Aussi ne pousserons-nous pas plus loin l'enquête, nous contentant d'évoquer rapidement le cas de l'ivoire I, 41 que Goldschmidt datait de la même année que le lat. 1141 (870 p. C.) parce qu'il voulait que cet ivoire ait été destiné primitivement à relier le *Codex Aureus*. Or I, 41 est actuellement la reliure d'un manuscrit du début du XIᵉ siècle, tandis que le *Codex Aureus* a une reliure dont s'est inspiré l'ivoire I, 163 *a*, qui est des années 900; à supposer même que I, 41 ait servi au *Codex Aureus*, on voit mal ce qu'il serait devenu pendant le Xᵉ siècle, à moins d'admettre qu'il servit, successivement, à trois livres précieux (au minimum). D'ailleurs, la Crucifixion qui servit de modèle pour les allégories du lat. 1141 influença le modèle de l'ivoire I, 41 et, vu les dissemblances entre ces deux représentations figurées, il serait bien étonnant qu'elles soient de la même année et du même atelier (étant donné le lien entre le lat. 1141 et le *Codex Aureus*) [4].

D'autre part, le psaume LI du Psautier d'Utrecht inspira certainement le modèle commun aux ivoires I, 41 et 83 pour la scène annexe qui concernait d'abord Pilate [5]. De plus, le même Psautier a une représentation de l'*Oikouméné* qui cumule des détails que l'on trouve en I, 41 pour l'*Oikouméné* du registre inférieur et pour la Jérusalem (ex-Pilate) de la scène annexe à la Crucifixion [6]. Dans la Bible de l'abbé Vivien, achevée sans doute en 846 [7], les allégories de *Sol* et de *Luna* unissent deux séries d'attributs que l'on retrouve respectivement en I, 41, d'une part, et en I, 44 et 163 *a*, de l'autre, ces deux ivoires étant les seuls à dépendre du modèle du lat. 1141. Enfin, les ivoires I, 41, 132 *a* et 78 auraient, à des titres divers, imité le psautier de Charles le Chauve, lequel est postérieur à 842 [8].

En fait, les trois premières ressemblances signalées ne permettent, au mieux, que de donner, comme *terminus post quem* à I, 41, l'an 835 (date basse pour l'illustration du Psautier d'Utrecht), si tant est qu'on n'ait pas eu recours au modèle immédiat dudit Psautier. Le *terminus post quem* de 842 est, par contre, déduit de ressemblances bien moins certaines que les précédentes. Or, la lettrine du Sacramentaire de Drogon, que l'on date généralement des

(1) *O.c.*, t. I, p. 39.

(2) Dénomination qu'il préfère à celle de Reims (Hautvilliers); cf. *o.c.*, I, p. 5.

(3) Il distingue, d'ailleurs, un groupe messin plus ancien (à rapprocher de Liuthard), dont s'inspirerait l'ivoire I, 78, et un groupe messin plus récent et aussi plus disparate (*o.c.*, t. I, p. 38).

(4) Malgré GOLDSCHMIDT (comm. au nº 41 du t. I), la ressemblance avec l'ivoire du Psautier de Charles le Chauve (= Bibl. nat. *lat.* 1152), qui est de la même main que le *Codex Aureus*, n'est pas évidente. Sur la réfutation de A. GOLDSCHMIDT par G. LEIDINGER, pour la date du I, 14, cf. J. REIL, *Christus am Kreuz*..., p. 83, n. 413.

(5) Cf. la maison en I, 41 et le couteau en I, 83.

(6) *Fol.* 10 *b* = fig. 33, dans *The Art Bulletin* XIII, 1931 (G. R. BENSON, *New Light on the origin of the Utrecht Psalter;* cf. p. 38).

(7) W. KÖHLER, *o.c.*, I, pl. 79.

(8) Cf. *Bibliothèque nationale. Les manuscrits à peintures en France du VIIᵉ au XIIᵉ siècle*, 1954, nº 52 (entre 842 et 869) et A. GOLDSCHMIDT, *o.c.*, I, comm. au nº 78.

alentours de 850, imite un ivoire qui montrait, outre une Crucifixion avec Église recueillant le sang, la résurrection des morts et dépendait d'un modèle plus évolué que celui de I, 41.

Peut-on, dans ces conditions, descendre plus bas pour I, 41 que pour le Sacramentaire? En admettant même que ces deux œuvres soient contemporaines, il n'en reste pas moins que la date admise pour le Sacramentaire de Drogon oblige à faire remonter relativement haut la Crucifixion qui fut le modèle du lat. 1141 et subit l'influence du Camée de Vienne. On peut alors se demander pourquoi le miniaturiste du fol. 6 eut recours à un modèle dont l'influence, jusque-là, s'était exercée essentiellement sur des scènes de Crucifixion appartenant à un autre type iconographique? Peut-être a-t-il cru faire une découverte, alors que ce modèle avait déjà été utilisé dans un atelier qui n'était pas celui où il travaillait habituellement. S'il en était ainsi, on pourrait suggérer que le lat. 1141 fut influencé par une miniature connue à Metz à l'occasion du couronnement de Charles le Chauve (869), grâce à l'archevêque de Reims Hincmar [1].

J. Schwartz.

(1) Cf. L. Halphen, *Charlemagne et l'empire carolingien*, p. 405-407 et A. Goldschmidt, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* XV, 1892, p. 166 et suiv. Nous n'avons, dans ce qui précède, parlé que de modèles antiques immédiats. Dans l'*Ara Pacis*, la Terre nourrit deux enfants et les génies qui la flanquent sont caractérisés par une urne et par un monstre marin dont la tête se retrouve sur les sarcophages mentionnés plus haut. Il y a là plus qu'un hasard, mais l'explication appartient au domaine de l'art romain impérial qu'on ne saurait examiner ici.

THE MANDYLION AND CONSTANTINE PORPHYROGENNETOS

by

KURT WEITZMANN

I

Out of the great wealth of icons in S. Catherine's monastery on Mount Sinai about one hundred were selected, after the erection of a modern wing against the south wall, for a permanent home in a special room, marked « Picture Gallery ». About twenty of them, by reason of their small size, early origin, high quality or endangered condition of preservation, are exhibited in a glass case, and one of these is the icon which is the subject of the present study (fig. 1) [1]. It was first published by George and Maria Sotiriou in their recent book on the icons of Mount Sinai in which an essential part of this extraordinary collection was made known for the first time. Here they proposed for the icon under consideration a date in the late ninth century and a localization in Edessa [2].

It is divided into two zones, the upper of which, being higher and thus more important than the lower, depicts at the left the apostle Thaddaeus (fig. 2), inscribed in red letters on the gold ground and seated on a throne with a simple, draped back. He is dressed in a white tunic with a purple clavus and a white mantle, and his youthful head is directed toward the center just like that of King Abgarus opposite him (fig. 3) whose identity is likewise established by an inscription. Dressed in a dark blue tunic and a chestnut-colored mantle, he sits on a throne of similar shape but with a more prominently displayed cushion. His dignified head is marked by a rather long and full beard and the Byzantine imperial crown with the pendulia, and on his feet he wears the pearl-studded purple shoes which are the prerogative of the Byzantine emperor. In his hands he prominently displays the *Mandylion*, the holy image of Edessa, [3]

(1) I wish to express my sincere thanks to His Eminence, Archbishop Porphyrios III, his learned secretary, the Archimandrite Gregorios and the late Pater Christophoros, the skevophylax and librarian, for their continuous support of the expedition, organized by the universities of Michigan, Princeton, and Alexandria in the summer of 1958, whose investigations included the study of the icons. This will be the first of several essays on individual icons prior to their more comprehensive publication.

(2) G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, To. I (planches), Athens 1956, figs. 34-36; To. II (texte), Athens 1958, pp. 49-51.

(3) For the first and comprehensive art historical study of the Mandylion, cf. A. Grabar, *La Sainte Face de Laon, le Mandylion dans l'Art orthodoxe*, Seminarium Kondakovianum, Prague 1931.

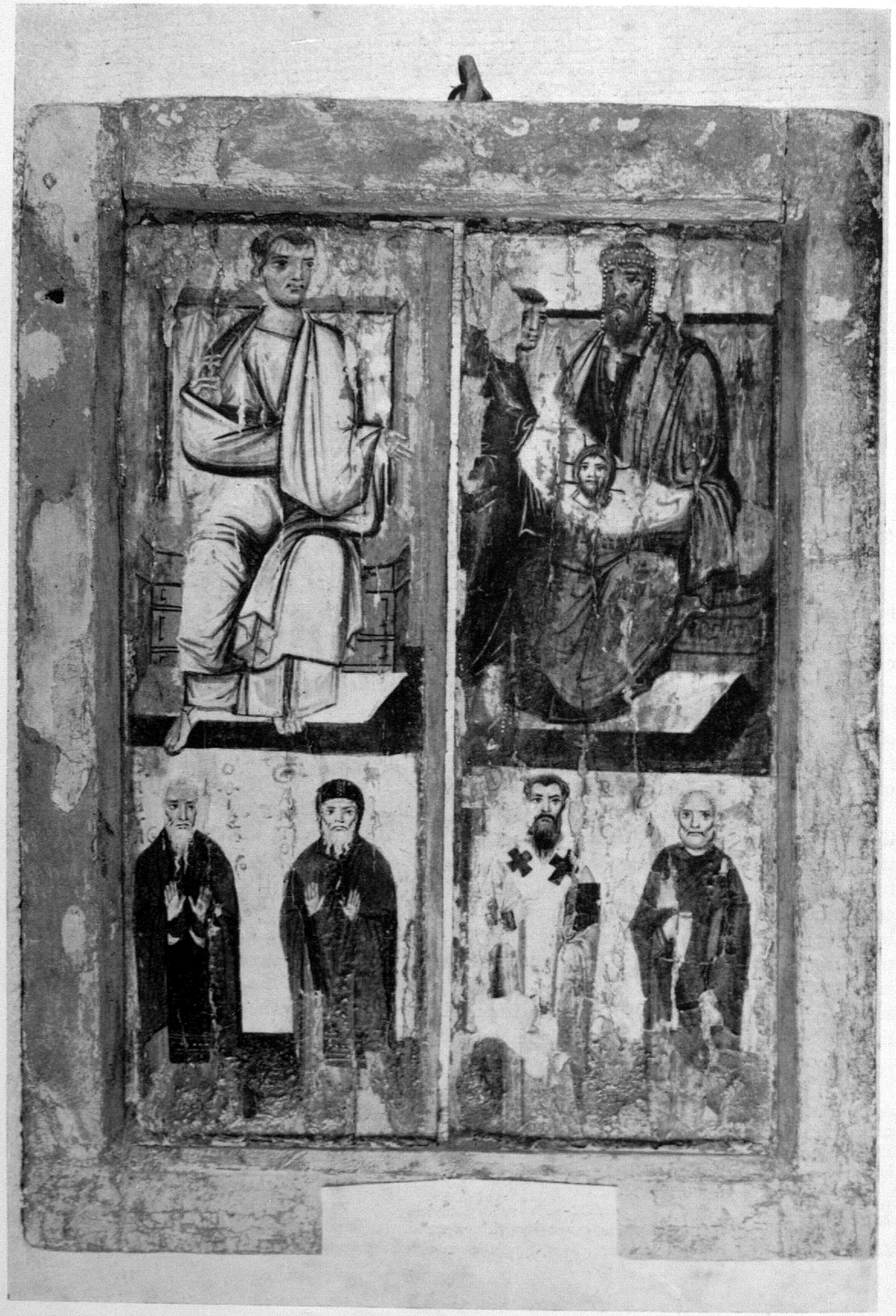


Fig. 1. — Mt. Sinai. Triptych wings with Abgarus story and Saints.



Fig. 3. — Mt. Sinai icon : King Abgarus.



Fig. 2. — Mt. Sinai icon : Apostle Thaddaeus.

which has just been delivered to him by a messenger in a dark blue garment to whom the name Ananias is given by some sources [1]. In the lower row (fig. 4) one faces four standing saints : three are monks in light brown and chestnut-colored garb of whom the two at the left, inscribed Paul of Thebes and Antonios, wear, in addition, the so-called megaloschema, while



Fig. 4. — Mt. Sinai icon : Four Monastic Saints.

the third at the extreme right, inscribed Ephraim the Syrian, holds a huge codex just like his neighbor Basil, the founder of organized Greek monasticism who is depicted in bishop's vestments. The surface of the icon, particularly around the edges, is somewhat damaged through flaking, but there are no restorations — save for a slightly discoloring varnish.

The icon is set into a broad frame (fig. 1) which, as the Sotirious have already noticed, is worked separately [2]. In good middle-Byzantine icons picture area and frame are as a rule worked in one piece and the present frame of our icon is obviously of a rather recent date.

(1) The fullest account of the Abgarus legend, its various versions and critical evaluation is given by E. von Dobschütz, *Christusbilder, Untersuchungen zur Christlichen Legende*, Leipzig 1899, pp. 102 ff., 158* ff., 29** ff.

(2) With the frame the icon measures 34,5 × 25,2 cm and each of the two vertical panels of the icon proper 28 × 9,5 cm.

If the frame were removed, one would immediately realize that the icon is made up of two separate vertical panels of equal size and, moreover, that these are two wings, apparently from a triptych. Unfortunately they are so tightly set in the frame that one cannot see the edges and analyze the mechanism by which the wings were once connected with the now lost central plaque. Yet there are other triptych wings in the Sinai collection that give the clue. There is a pair with the standing figures of Peter, Paul, John Chrysostom and Nicholas which the Sotirious with good reason date as early as the 7 th - 8 th century [1]. They too are set in a modern frame of which the lower part, however, is lost, laying bare the lower edges of the wings. Here one sees in the corners protruding pegs, made to fit holes in horizontal strips that were worked separately and nailed upon the top and bottom frame of the central panel. In this way the wings could be turned in front of the central panel instead of alongside it. This is exactly the mechanism common in Byzantine ivories that are contemporary with the Abgarus icon, a mechanism which, because of its fragility and apparent impracticality, has survived intact in only two instances [2].

Aside from the narrow, high format the organization in two superimposed scenes is also typical of triptych wings, as can be seen in a great number of Byzantine ivories. Most commonly they are filled with frontally standing saints, similar to those that occupy the lower zone of the Sinai icon. But how was the missing central part organized? By analogy with the ivories, our richest comparative material as far as contemporary triptychs are concerned, there are two possibilities : either it contained one single subject or it was horizontally divided in the same way as the wings. About the theme of the missing center of the Sinai icon there can, in our opinion, be little doubt : it must have contained a depiction of the Mandylion, the holy image that was not made by human hands — an ἀχειροποίητος. This image exists in a considerable number of copies [3], but what did it look like? Dobschütz assumed [4] that the various representations of the Mandylion, which differ considerably from each other, are ultimately not based on an autopsy of the famous relic, which apparently was very rarely to be seen without its protective cover, but were made on the basis of the legendary texts for the illustration of which the artists, while using earlier models, at the same time depended on the ideal of the Christ head that prevailed in their own time.

In our case one can justifiably assume that the Mandylion which Abgarus holds in his hands is but a miniature version of the bigger one in the lost central plaque. The head of Christ shows a comparatively round face, framed by somewhat loose strands of hair and a rather full, rounded beard. This Christ type is quite comparable to other tenth century Christ heads [5], while for the original relic, rediscovered in 544 A.D., we would assume quite a different type, *i.e.* the Syrian-Palaestinian type with the pointed beard. The one point which

(1) *Op. cit.*, To. I, pls. 21, 23 and color pl. III; To. II, pp. 36 ff. For other examples of very early triptych wings, cf. O. Wulff-M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Dresden 1925, p. 15, fig. 5 and p. 32, fig. 13. A painted wing found in Dura and depicting a Victory proves the existence of such triptychs already for classical antiquity. Cf. M. J. Rostovtzeff and P. V. C. Baur in : *The Excavations at Dura-Europos*. II. *Preliminary Report*. New Haven 1931, p. 181 ff., plates I and frontispiece. Another panel from Berlin published *ibidem* pl. XXII.

(2) A. Goldschmidt-K. Weitzmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, Vol. II, Berlin 1934, pl. XXVIII, No. 72 (Berlin); pl. LIV, No. 155 (Liverpool).

(3) Several copies are reproduced by Grabar, *op. cit.*, pls. I-III, VII.

(4) *Op. cit.*, p. 169.

(5) Cf., *e.g.*, the Christ head in the Narthex of Hagia Sophia, presumably from the time of Leo VI. Reproduced, most recently, A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, fig. 121.

the face on the Mandylion of the icon must have shared with the original is the absolute frontality, though this is a feature, of course, not confined to the Mandylion type of Christ. How the head of Christ began to change under the influence of the style of the time may be seen in 11 th - 12 th century representations of the Mandylion, chiefly miniatures [1], including the one of a hitherto unpublished eleventh century menologion in the Greek Patriarchal Library of Alexandria (fig. 5) [2]. All of them depict a more ascetic type with leaner cheeks and a more pointed beard in conformity with the stylistic tendencies and general concepts of these centuries. At the same time what this and other miniatures have in common with the image on the icon is the accentuated line which sets off the neck from the collarline of the tunic, a feature which, presumably, did not exist in the holy image. This, then, would be yet another indication that our pictorial representations are not based on a familiarity with the great relic kept in the imperial palace church.

Assuming, then, a representation of a Mandylion like that in King Abgarus' hands as the subject of the lost central panel of the triptych, we come back to the question : did it occupy the whole panel or just the larger, upper half? While neither of the two possibilities can in principle be discarded we nevertheless prefer the second alternative, because the Mandylion, normally, has a shape that is wider than it is high and would, therefore, fit better a two = part central panel. Moreover Thaddaeus and Abgarus are both turning towards something between them, whereas the standing saints show no such orientation.

If the second alternative is accepted, then one has to raise the question as to the most likely subject in the narrower, lower strip of the central panel. In our opinion there can be little doubt that here some more standing saints, four or rather five in number, were depicted in similar, frontal positions, thus giving an effect of a rhythmic alignment comparable to that in the three most splendid ivory triptychs of the tenth century [3]. Yet, in spite of this similar, formal arrangement, the iconography must have been different from that of the ivories. The latter have an abbreviated set of Apostles, five in number, who form a liturgical unity with the Deesis above and with the other saints on the wings, illustrating the prayer of intercession of the Greek liturgy [4]. For the lost center of the Sinai icon we propose, instead, some more Church fathers. The main reason is the presence of Basil who, whenever grouped with other saints in middle-Byzantine art, usually appears together with John Chrysostom and Gregory of Nazianzus. Who the other two or three missing saints were, most likely bishops, is difficult to say. S. Nicholas is a very likely choice, but any additional suggestion must appear arbitrary. A rough sketch (fig. 6) may help to visualize the general impression of the reconstructed triptych.

Such an arrangement of saints drawn up in a row with the Church fathers in the center and the monastic saints flanking them has its parallels in miniature painting. There is in the splendid lectionary in Dionysiu on Mt. Athos, cod. 587, from the 11th century a picture (fig. 7) [5]

(1) *E.g.* in the codex Vatic. Rossianus 251. J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, p. 110 and pl. LXXXIV, No. 231; A. Grabar, *Iconoclasme*, p. 20 and fig. 67.

(2) T. D. Moschonas, Κατάλογοι τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης, Vol. I, Χειρόγραφα, Alexandria 1945, pp. 51-54.

(3) Goldschmidt-Weitzmann, *op. cit.*, pl. X, No. 31 (Rome, Palazzo di Venezia); XI-XII, No. 32 (Vatican, Museo Cristiano); XIII, No. 33 (Paris, Louvre).

(4) E. H. Kantorowicz, *Ivories and Litanies*, in *Warburg Journal* V, 1942, pp. 56 ff.

(5) For this manuscript, cf. K. Weitzmann, *The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations*, in *New Testament MSS. Studies*, ed. by M. M. Parvis and A. P. Wikgren, Chicago 1950, p. 157 and *passim*, pl. XIV *passim* (here given as cod. 740, but the more correct signature is 587).



Fig. 5. — Alexandria, Greek Patr. Cod. 35, pag. 286 : Mandylion.

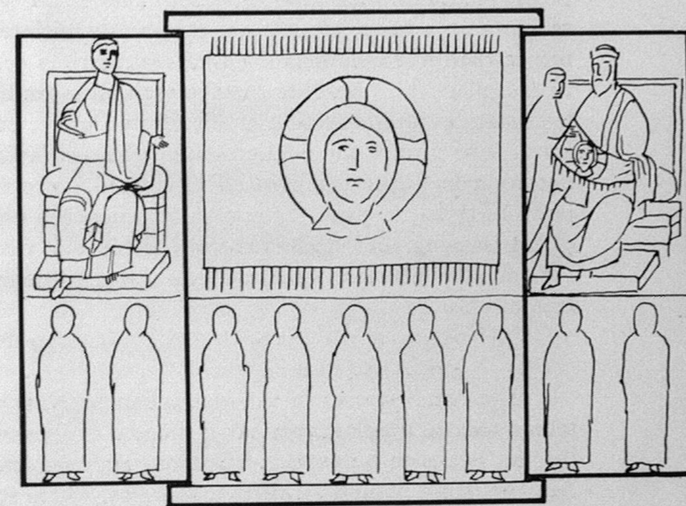


Fig. 6. — Reconstruction of the Sinai triptych.



Fig. 7. — Mt. Athos, Dionysiu cod. 587, fol. 126 r° : Holy Fathers.

in which five Church fathers — the four in the front row clearly identifiable as Basil, Nicholas, John Chrysostom and Gregory of Nazianzus and the fifth, placed in the second row, most likely as Gregory of Nyssa — are flanked by monastic saints with crosses of martyrdom. Unfortunately the very meaning of this miniature is not quite clear since it heads the lection of Sunday before Christmas the title of which, τῶν ἁγίων πατέρων (in other mss. given more precisely as τῶν ἁγίων προπατέρων), was apparently misinterpreted by our illustrator as Church fathers rather than as forefathers. Other manuscripts correctly illustrate Abraham, Isaac, and Jacob in this place [1]. Another picture with an assembly of various saints appears in the Dionysiu lectionary as an illustration of All Saints Day [2], but here Church fathers and monks are joined by a third group, the soldier saints who are lacking in the first mentioned miniature of the Dionysiu lectionary and, in all likelihood, were not included in the Sinai icon. There is no point in trying to push the comparison between icon and miniature any further. The purpose of introducing the latter is merely to aid our visual impression of what the Sinai icon must have looked like in its original state and to define the iconographical layout within a larger framework.

II

The handing over of the Mandylion to King Abgarus by a messenger (fig. 3) is a story-telling feature which suggests that the icon is dependent on a narrative illustration of the Abgarus legend. It is to be expected that our richest pictorial source for a lengthier depiction of the Abgarus story should be neither frescoes, where it is rare, nor icons, where usually the image of the Mandylion alone occurs, but miniature painting. Here it is important to realize that the stimulus to a rich and diversified literary as well as pictorial narration was provided by the transfer of the famous relic to Constantinople in 944. Shortly thereafter, perhaps for the first anniversary on August 16, 945, or not long thereafter, a feast homily was written which in the titles of many copies, including the menologion of Alexandria (fig. 5), is attributed to the Emperor Constantine Porphyrogennetos. Dobschütz, who edited this text, argues that it was not written by the emperor himself, but surely by a court cleric under his close supervision [3]. About the same time or shortly thereafter a variant of the story was written for the menaeon, and with these two texts a firm tradition was established now that the bringing of the Mandylion to the capital had become an important calendar feast. Yet while menaea in general are rarely illustrated — no illustration of the Abgarus story is preserved in any of those known to us — there are several Metaphrastian menologia in which the imperial feast homily was incorporated with a set of pictures. In all probability this narrative picture cycle was made for the first publication of the homily or very soon thereafter, *i. e.* quite likely before the homily was incorporated into the Metaphrastian menologion. Whether this cycle, even in part, harks back to an older Edessene tradition or whether any such tradition existed at all, of which no trace is left [4], is impossible to say, while on the other hand there is much to be said for the hypothesis that the pictures were made for the new homily for the same purpose as the text itself, namely to propagate the newly established feast.

Aside from the manuscript in Alexandria in which the Mandylion is the only decoration of the feast homily (fig. 5), there are two more menologia that possess a set of narrative scenes.

(1) As, *e.g.*, in the 11th century lectionary in the Vatican, cod. gr. 1156, fol. 273 r°.
(2) Fol. 40 v°. Photo : Department of Art and Archaeology, Princeton University.
(3) Dobschütz, *op. cit.*, pp. 160 ff. and pp. 39** ff.
(4) Grabar, *Sainte Face*, p. 23.

The one in Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 1528 from about the second half of the 11th century [1], contains three episodes which, damaged as they are, nevertheless still leave the layout of the compositions clearly recognizable. In the first (fig. 8) Abgarus, on a sick-bed, sends a letter to Christ which he hands over to a messenger. King Abgarus is depicted like a Byzantine emperor, attended by two court officials in front of a house suggesting the palace and an enclosed garden. All this breathes an air of court setting and court art. In the second, Christ on the throne teaches to a crowd gathered around Him, while the painter with the Mandylion in his outstretched hands stands at a respectful distance. In the third (fig. 9) Thaddaeus baptizes King Abgarus in a font while a servant — just like the angels in Christ's baptism — holds a towel in his covered hands. Another menologion in Moscow, Histor. Mus. cod. 382, from the year 1063 [2] even has four scenes which, however, are simpler and confined to fewer figures (fig. 10) [3]. The first shows once more King Abgarus on the sick-bed, sending out the messenger, but there is only one court official and the architectural setting is omitted all together. In the second, Christ, sitting on a hillock, is writing the letter while the messenger with crossed arms is facing Him, standing in an attentive pose; in the third, the messenger holds the Mandylion enfolded before Christ who sits on a folding chair, surrounded by the citizens of Jerusalem. The fourth, of which no photograph was



Fig. 8. — Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 1528, fol. 181 v° : Abgarus; Mandylion.

(1) H. Omont, *Inventaire Sommaire,* Vol. II, 1888, p. 80; K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination,* 1959, p. 120 ff. and pl. LXI, No. 129.
(2) Vladimir, *Sistematičeskoe opisanie rukopisi Moskowskoi Sinodalnoi Biblioteki*, Vol. I, 1894, p. 575; G. Cereteli-S. Sobolevski, *Exempla Codicum Graecorum* I, 1911, pl. XIX; K. & S. Lake, *Dated Greek Minuscule MSS*, Fasc. vi, 1936, pls. 408-411; V. Lazarev, *Istoriia Vizantiiskoi Zhivopisi*, To. I, 1947, pp. 109, 313 and To. II, pl. 132. I am very grateful to Professor Sirarpie Der Nersessian for giving me the permission to publish the photograph of the Moscow miniature which she owns.
(3) For a discussion of this and related manuscripts, see S. der Nersessian, *La légende d'Abgar d'après un rouleau illustré de la bibliothèque Pierpont Morgan à New York,* in *Actes du IV* *Congrès intern. des Études byzantines* in *Bull. de l'Inst. Arch. Bulgare* X, 1936, p. 105; Eadem, *The Illustrations of the Metaphrastian Menologium. Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend,* 1955, p. 229. The Moscow Ms. I have not seen.

available, depicts the bringing of the veil to Abgarus. The Paris and the Moscow manuscripts agree only in the first scene and differ in all subsequent ones. S. Der Nersessian ascribed these differences to different redactions, but, in our opinion, there is another explanation possible, namely that there existed one archetype with a rather lengthy narrative cycle from which the copies in Moscow and Paris made different selections, while copying in only one case, at the very beginning, the same episode.

There is evidence for the existence of an archetype with a rather extensive cycle. The Morgan Library in New York possesses a unique scroll, cod. M. 499, that contains the exchange of letters between Abgarus and Christ concerning the depiction of Christ's face. This text that tells the Abgarus legend in an abbreviated form[1] was written about 1032, the year when this autograph letter of Christ likewise was sent as a relic to Constantinople. In the Morgan scroll this Epistola Abgari is illustrated with no less than fourteen miniatures which were first published and discussed *in extenso* by S. Der Nersessian, who dated the scroll in the end of the fourteenth or beginning of the fifteenth century[2]. The cycle begins with a miniature in which King Abgarus gives the letter destined for Christ to a messenger (fig. 11) and it ends with the messenger, after his return, handing over the Mandylion to Abgarus (fig. 12). The former corresponds to the initial miniature in the Moscow and Paris menologia, save that Abgarus in the scroll is sitting on a bench-like throne and not lying on a sick-bed, and the final miniature with the handing-over of the Mandylion has its parallel in the fourth miniature of the Moscow menologion[3]. One gets the impression that just as the Epistola Abgari is an abbreviation of the lengthier feast homily, so is the miniature cycle, rich as it is, already reduced



FIG. 9. — Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 1528, fol. 182 r° : Baptism of Abgarus.

[1] E. V. DOBSCHÜTZ, *Der Briefwechsel zwischen Abgar und Jesus*, in *Zeitschrift für wissenschaftl. Theologie* 43, 1900, pp. 422 ff.

[2] See the first article cited in note 3, on page 171.

[3] Since I have not seen the manuscript the extent of the agreement of formal details cannot be discussed.



FIG. 10. — Moscow, Histor. Mus. cod. 382, fol. 192 v° : Abgarus and Mandylion.

as compared with the archetype behind the Moscow and Paris menologia, since in the Epistola there is no place for the Baptism of Abgarus (fig. 9).

What, then, is the relation between this narrative tradition and the Sinai icon? The scene of the handing-over of the Mandylion to King Abgarus is the very one with which the cycle of the Moscow menologion and the New York scroll (fig. 12) end. There are formal differences which can, however, be explained by the icon painter's dual purpose of condensing the narrative model into a steeper format that is higher than it is wide and of giving to the main protagonist a more hieratic appearance in conformity with the icon tradition, *i. e.* of casting a temporal event into forms that suggest greater permanency.

First of all, in order to orientate the flanking figures on the triptych wings toward the now missing center, the icon painter was forced to depict Abgarus in mirror reversal, looking toward the left, whereas in the narrative miniatures he almost always turns to the right, since the action normally moves in that direction. This change of orientation affected the placing of the messenger who, though in the miniatures he approaches or leaves from the right side, had in the icon to be moved to the opposite side. Furthermore, by reason of the changed format, the artist had to condense the scene and consequently he placed the Mandylion, which in the model is held by the messenger, in the hands of Abgarus. The abruptness of this change can still be seen in some rough spots which the artist did not succeed in smoothing over. It will be noticed that Abgarus holds the Mandylion only with the left hand, there being no space left for the right. The hand seen in the upper corner of the Mandylion is that of the messenger; it does not hold the relic but is extended in a gesture of speech and protrudes from an arm that is much too short. The whole figure of the messenger is very tightly squeezed, because the icon painter clearly wanted to place the king in the very center of the composition, whereas in the miniature king and messenger balance each other. Still another change, resulting from the same desire for a more iconic effect, is that Abgarus is seated on a throne rather than lying on the sick-bed (fig. 12). But since in the miniature tradition the seated type also occurs at times (fig. 11), the icon painter might have been inspired by some such scene of the same cycle. In both miniature and icon, King Abgarus wears the imperial Byzantine crown, in the latter even with the typical pendulia. Yet, since in Byzantine art any king or ruler — biblical, legendary or historical — may be characterized by the regalia of the Byzantine emperor, no particular significance can be attached to this point.

Opposite King Abgarus we see Thaddaeus (fig. 2), one of the seventy disciples who, according to some tradition, preached in Edessa and converted Abgarus and the Edessenes to Christianity and baptized the king as depicted in the final miniature of the Paris menologion (fig. 9). He sits on a throne like that of Abgarus, blessing with the right hand and extending the left toward the Mandylion we believe to have formed the center of the triptych. The forcibleness of the gesture of the left hand, which in comparison to the right one is much too small, makes us believe that it results from the icon painter's intent to adjust the figure to the present context. The basic concept is that of an author portrait and originally Thaddaeus may well have held a scroll or a codex in his left hand. An isolated figure of Thaddaeus in the form of an author portrait exists in the tradition of the narrative cycle and occurs in the Morgan scroll directly after the introductory miniature (fig. 11). Here he is depicted holding, indeed, a codex in his left hand. It is quite conceivable that the icon painter actually made the alteration from a standing to a seated figure for no other reason than to create a companion figure to King Abgarus enthroned. The idea of such a transformation is supported by the rather weak organic relationship between the upper and the lower parts of the body. The making-up of a human figure from heterogeneous parts is not infrequent in miniature painting of the Macedonian Renaissance. Unfortunately the face of the apostle in the Morgan miniature is badly flaked, but to judge from the scene of Abgarus' baptism (fig. 9) Thaddaeus was depicted in miniature and icon alike as beardless and very youthful.

Now, if the icon wings depend, indeed, as we have tried to demonstrate, on the narrative tradition as manifested in the illustrated manuscripts, then certain conclusions will have to be drawn which will make a date of the icon in the ninth century and its origin in Edessa highly unlikely. If we are right that the miniature tradition started with the feast homily, attributed to Constantine Porphyrogennetos and written at the earliest in 945, then this would also be the earliest possible date for the icon; furthermore, it would bring all derivative monuments, including our icon, into the orbit of Constantinopolitan art. Yet, the dating and localizing of the Sinai wings should not be based exclusively on their iconographical relation to the miniature tradition but on independent, stylistic evidence.

III

As was said at the beginning, the Sotirious have dated the Sinai icon at the end of the ninth century, i. e. before the Mandylion was brought to Constantinople. They base this date on stylistic similarities with the miniatures of the Cosmas Indicopleustes in the Vatican, cod. gr. 699, the homilies of Gregory of Nazianzus in Paris, cod. gr. 510, and the homilies of John Chrysostom in Athens, cod. 210. But since the date of the latter is controversial and a tenth rather than a ninth century origin a high probability [1], the case for a ninth century date of the icon would have to rest on comparisons with the other two manuscripts, one of which, the Gregory, is dated between 880 and 886, while the other, the Cosmas, appears to be slightly earlier, but not before the second half of the ninth century.

For comparison with the enthroned Abgarus the Sotirious pointed particularly to the figure of Solomon in the Judgment scene of the Paris Gregory [2]. In both icon and miniature, we deal no doubt with very articulate figures in which the classical heritage of organic body treatment is strongly felt. Yet there are essential differences too. In the Solomon figure the garment clings to the body, revealing the shape of the legs, while in the figure of King Abgarus the garment is slightly billowing, disassociating itself from the body underneath in such a way that the folds gain a greater fluency. It looks as if it were the artist's intention to increase the voluminosity of the figure beyond its corporeal limitations. This tendency is even stronger in the Thaddaeus figure. The motif of the arm in the sling is, of course, a common motif of any classical revival style. But while in many figures of the Paris Gregory a very articulated arm appears under the sling of the mantle, in the case of the Thaddaeus the sling is bulging, and the same is even more true for that part of the mantle that falls down from the left shoulder. Here certain tendencies begin to develop which in the later tenth century are again arrested, only to reappear with even greater vigor in the thirteenth century.

(1) P. Buberl, *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, Vienna 1917, p. 5, No. 2 and pls. II-III; K. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrh.*, Berlin 1935, p. 61 and pl. LXVII, 399 pl. LXVIII, 401.

(2) H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, 2nd ed., Paris 1929, pl. XXXIX.

The peculiar emphasis or even slight over-emphasis on three-dimensional values, so apparent in the Sinai icon, has its closest parallels in miniature painting of about the middle of the tenth century. The best representative of this phase is the Gospel book in Stauronikita on Mt. Athos, cod. 43, which on the basis of script and ornament can be dated quite precisely at about that time [1]. Particularly in the figures of Matthew and Mark the plasticity of the rounded body and of the enveloping drapery, in which — for only a short phase in Byzantine painting — the hard, broken folds (which are so strong in the Paris Gregory, the Vatican Cosmas, and again in manuscripts from the end of the tenth century) are to a very essential degree eliminated, all these elements point, in our opinion, to a date for the Sinai icon not before the middle of the tenth century. As for the exaggerations of the drapery motifs in the icon, one might point to the two miniatures of an Isaiah manuscript in the Vatican, cod. gr. 755, from the second half of the tenth century, one with the standing prophet and the other with the scene of his martyrdom [2], as even closer parallels.

Yet, while the figures of Thaddaeus and Abgarus share with the Byzantine miniatures cited above a high degree of plasticity, they are at the same time painted with a broader brushstroke. In this respect they reflect even more strongly the flavor of the classical tradition than the miniatures just quoted, in which linear design counteracts the painterly effects. On occasion, however, one meets the soft, painterly style also in tenth century miniatures. In the Athos codex Vatopedi 456 [3], there are two medallion busts of the martyrs Gurias and Samonas (fig. 13), dressed in very soft blue and red tunics, whose flesh-color — light steel-blue and pink — is very smooth without any sharp highlights, as is also the treatment of the hair. This Vatopedi manuscript, on the basis of its script, a rather stylized minuscule, and its ornament, a golden fretsaw ornament on blue ground, can be dated fairly precisely around the middle of the tenth century and localized in Constantinople [4]. Thus all our comparisons with Byzantine miniatures suggest for the Sinai icon, from the stylistic point of view, a date not earlier than the middle of the tenth century.

The other problem concerns the suggestion by the Sotirious that the Sinai icon may have been made in Edessa. If this were true then one would have to assume that the classicizing style, typical of Constantinople and so well expressed in the Thaddaeus figure, had spread from the capital to Eastern Syria without being blended with the East Byzantine local tradition. Since our knowledge of icon painting of this period is much too fragmentary, some light on this problem can oniy be thrown by illustrated manuscripts, about which we are somewhat better informed. We introduced above the Gospel book Stauronikita 43 as the most characteristic Constantinopolitan Renaissance manuscript of the middle of the tenth century. It can be shown that its particular set of evangelist pictures quickly spread into the Eastern provinces; a copy made close to the middle of the tenth century is preserved in the lectionary fragment in Leningrad, cod. 21, which may have been made in the region around Trebizond [5].

(1) WEITZMANN, *Byz. Buchm.*, p. 23 ff. and pls. XXX-XXXI.

(2) A. MUÑOZ, *I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma*, 1906, p. 24 and pl. 6; WEITZMANN, *Byz. Buchm.*, p. 12 and pl. XII, No. 62.

(3) Σ. Εὐστρατιάδου - Γ. Ἀρκαδίου *Κατάλογος τῶν ἐν τῇ ἱερᾷ μονῇ Βατοπεδίου ἀποκειμένων κωδίκων*, 1924, p. 91; WEITZMANN, *Byz. Buchm.*, p. 20 ff. and pl. XXV, 140 = XXVI, 142.

(4) In the original layout miniatures were not contemplated and the few that were added later could only be accommodated in the upper margins. Yet their addition cannot have been made much later since the inscriptions alongside the medallions show a stylized minuscule very similar to that of the text proper.

(5) WEITZMANN, *Byz. Buchm.*, p. 59 ff. and pls. LXVI, 392-LXVII, 398 (here the older bibliography).



FIG. 11. — New York, Morgan Library cod. 499 : Abgarus; Thaddaeus.



FIG. 12. — New York, Morgan Library cod. 499 : Abgarus and Mandylion.



FIG. 13. — Mt. Athos, Vatopedi cod. 456, fol. 221 r° : Gurias and Samonas.

As closely as these copies of the evangelist portraits follow, iconographically and stylistically, Constantinopolitan models, they also show reflections of a local provincial tradition that is visible in the hardening and linearization of the folds — thus revealing the fading of the classical flavor. Would one not expect in a manuscript made in Edessa, a place still further removed from the capital and, besides, located on Moslem territory, an even stronger infiltration of local and probably even Islamic elements ? The evangelist portraits of a Gospel book in Paris, cod. gr. 48, help to envisage what Greek art on Islamic territory was like at this period [1], though admittedly their particular style may reflect only one of many possibilities of inter-penetration of Byzantine and Islamic elements.

To illustrate this point I may be permitted a slight deviation for which I find a justification in that it involves a parallel problem relating to Edessa. It concerns the codex Vatopedi 456, already introduced (p. 176). Textually it is affiliated to that group of hagiographical texts which Ehrhard [2] called the « Jahrespanegyriken ». Of its twenty-seven homilies, twelve are on christological feasts, three on John the Baptist and the remaining twelve on feasts of various saints. Here a marked emphasis is noticeable on the three confessors and martyrs and patron saints of Edessa, Gurias, Samonas, and Abibos, to whom no less than five homilies are dedicated. Moreover, when a few miniatures were added in the upper margins, as already mentioned, they were confined exclusively to the homilies on the Edessene saints, thus giving an even stronger emphasis to this section of the manuscript. The two pre-Metaphrastian texts of the martyrion of Gurias and Samonas [3] and of the martyrion of Abibos [4] are decorated with bust medallions of the saints, the former with those we have already discussed (fig. 13) and the latter with that of the youthful deacon Abibos (fig. 14) who wears a lightly colored grey-white dalmatic with the stole over the left shoulder. The third homily is the encomion of Arethas, archbishop of Caesarea, which deals jointly with all three martyrs [5] and is headed by a medallion portrait of the author (fig. 15) inscribed ὁ μακάριος ὁ πρωτόθρονος [6]. It is not only the earliest, but as far as our knowledge goes, the only portrait of this prominent pupil of the great scholar Photios to whom classical scholarship owes so much with regard to the preservation of good classical texts. All the more deplorable is the poor condition oι this badly flaked miniature which shows an aged bishop with pinkish flesh and grey hair and beard — particularly if we realize that Arethas died some time after 932 and that this miniature portrait was made about a generation later when the memory of his actual features might still have been alive. The fourth homily deals with the miracle [7] in which the three saints, after their death, save an Edessene woman; a captain of the Goths had bigamously married her and later buried her alive in the tomb of his lawful wife who had been poisoned by the Edessene woman after having first poisoned the latter's son. This dramatic story, which reads like a Greek novel, reaches its climax when the three Edessene saints free the woman from the prison-tomb and bring her miraculously back to Edessa and to her mother. This homily likewise

(1) *Ibidem*, p. 72 and pl. LXXXII, 516-517.

(2) A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*, Pt. I, Vol. II, Leipzig 1938, pp. 3 ff. Here I found no mention of the Vatopedi codex which has no exact parallel to any of the types described by him.

(3) O. von Gebhard - E. von Dobschütz, *Die Akten der Edessenischen Bekenner Gurjas, Samonas und Abibos, Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, Vol. 37, fasc. 2, Leipzig 1911, pp. 2 ff.

(4) *Ibidem*, pp. 132 ff.

(5) *Ibidem*, pp. 210 ff.

(6) For the title πρωτόθρονος, cf. Du Cange, *Glossarium*, s. v. θρόνος.

(7) Von Gebhard - von Dobschütz, *op. cit.*, pp. 148 ff.



Fig. 14. — Mt. Athos, Vatopedi cod. 456, fol. 232 v° : Abibos.



Fig. 15. — Mt. Athos, Vatopedi cod. 456, fol. 240 r° : Arethas.

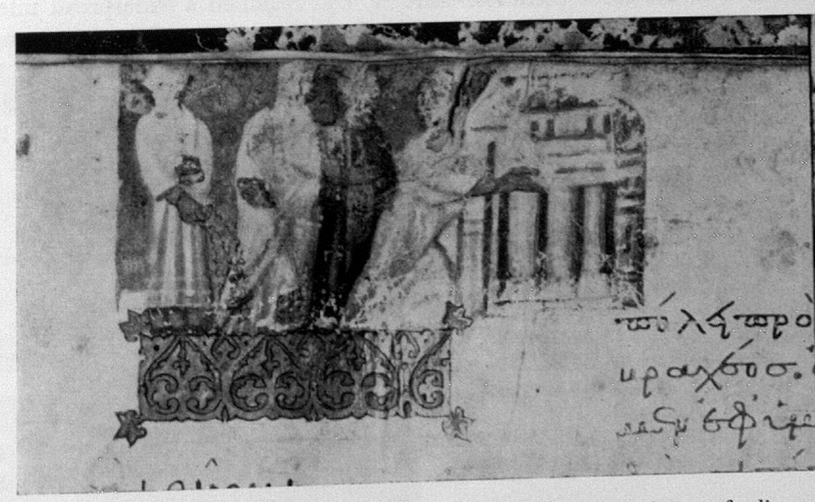


Fig. 16. — Mt. Athos, Vatopedi cod. 456, fol. 253 r° : Translation of relic.

has a miniature (fig. 16) which, however, contains nothing that could be related to the miracle story as just told. It is made up of three ingredients : a procession of clerics, the last of whom is a deacon with pyxis and censer; a little shrine, presumably a reliquary, which the leader of the procession holds in his outstretched hands; and a church building with an entrance at the left and an apse at the right. These are the elements of which representations of a transfer of relics are made up [1]. Now the fifth text, according to the catalogue of the Vatopedi manuscripts, is described as « Translation of the head of Abibos to the monastery of the martyrs Abibos, Gurias and Samonas » and a remark is added that the beginning is missing [2]. We have been unable to find a reference to such a text in the bibliography about the three saints and it is, perhaps, not printed; but there can be little doubt that our miniature would perfectly fit a text of this description, and that here we obviously have to do with the misplacement of a scene, destined for the fifth homily but erroneously attached to the fourth.

Taking all the textual and the pictorial evidence together, what scholar would not have been tempted to conclude that the Vatopedi manuscript was made in the locality where the cult of the three confessors and martyrs was centered, i. e. in Edessa? Yet the script, ornament and style of the miniatures speak, as we have tried to demonstrate, for an origin in Constantinople. There is, of course, still the alternative that the manuscript, while made in the capital, might have been commissioned by and destined for the Church of the Three Confessors in Edessa. There were two establishments in this East Syrian metropolis dedicated to them : one a martyrion of the fourth century on a hill outside the walls, to which a monastery was later added, and the other in the city proper [3]. Although such a possibility cannot entirely be excluded, it must at the same time be pointed out that Constantinople also had a chapel dedicated to the three martyrs of Edessa which was located near the forum Constantini [4], and as early as 536 there existed in the capital a monastery of Abibos, an establishment of Syrian monks [5], and consequently the Vatopedi manuscript could have been made for either one of them. So it seems that the cult of the Edessene martyrs had early taken root in Constantinople and acquired new importance in the tenth century, when, at its beginning, Arethas wrote his homily and when, at its end, Simeon Metaphrastes incorporated the story of the three saints in his hagiographic corpus.

It is perhaps more than mere coincidence that the two great cults of Edessa, that of the Mandylion and that of the three confessor-martyrs, had regained a widespread interest in the capital in the tenth century. Of this interest we now possess two almost contemporary pictorial testimonies : one is the Sinai icon and the other is the Vatopedi codex. In the case of the Mandylion the point of departure, as already mentioned, is the bringing of the relic to Constantinople in 944 or, even more precisely, the writing and illustrating of the pseudo-Constantinian feast homily in or shortly after 945. If our dating of the Sinai icon on stylistic

(1) Cf., *e. g.* the menologion of Basil II, Vatic. grec. 1613. Facsimile (*Codices e Vaticanis selecti*, Vol. VIII, Turin 1907), pls. 341, 344, 353, 355.

(2) (Cf. n. 3, p. 176) *περὶ τῆς μεταφορᾶς τῆς κάρας τοῦ μάρτυρος Ἀββίβου εἰς τὴν μονὴν τῶν μαρτύρων Ἀββίβου, Γουρία καὶ Σαμωνᾶ (ἄνευ ἀρχῆς)*.

(3) VON GEBHARD - VON DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. LXII. See also A. BAUMSTARK, *Vorjustinianische kirchliche Bauten in Edessa*, in *Oriens Christianus* IV, 1904, pp. 171 ff.

(4) VON GEBHARD - VON DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. LXII; R. JANIN, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, Vol. III, Paris 1953, p. 84.

(5) As against VON GEBHARD - VON DOBSCHÜTZ, Janin argues that Abibos is not the martyr of Edessa, but rather the name of the founder of a monastery by this name.



FIG. 19. — Moscow, Hist. Mus. Ivory. Const. VII Porphyr.



FIG. 20. — Madrid. Cod. 5.3.N.2. Fol. 131 r° : Romanos receiving Mandylion.



FIG. 17. — Mt. Sinai icon : head of Abgarus.

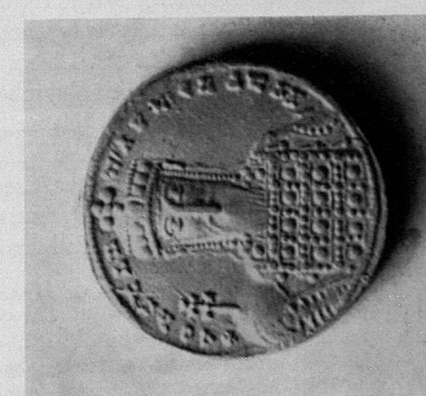


FIG. 18. — London, Brit. Mus. Solidus of Const. VII Porphyr.

grounds not before the middle of the tenth century and its placing within the orbit of the Constantinopolitan style are accepted, then our thesis that the Sinai icon presupposes the narrative picture cycle of the feast homily receives very strong support. But there exists, as we believe, one even more conclusive piece of evidence for linking the Sinai icon with Constantinople and more directly with the imperial court.

IV

Comparing the heads of Thaddaeus and Abgarus (fig. 2-3) one will notice a marked difference between them : while that of the former is rather impersonal and would quite as well fit other apostles, like Philip or Thomas, that of the latter with the impressive beard and pensive look (fig. 17) shows character and personality and gives the impression of a portrait head. The painter's emphasis on the crown and the exact rendering of the pendulia with the triple pearls suggest that he actually used an emperor's portrait as model. If he chose, what a priori seems to be a reasonable assumption, that of the contemporary emperor it could, in accordance with the dating of the icon by style, actually be one only: Constantine VII Porphyrogennetos. Pictorial evidence and historical considerations strongly support this identification.

A survey of the coins of this period reveals that only two emperors wore such stately beards: Leo VI the Wise, and his son Constantine Porphyrogennetos, *i.e.* the two litterati on the throne. Within the middle-Byzantine period Leo was the first to wear this type of long, rounded and cultivated beard (1). But since he is too early for our icon and also has no particular connection with the Mandylion, the only alternative is Constantine. The closest parallel is with a solidus (fig. 18) (2) which dates within the short period from January 27 - April 6 of the year 945, after he had imprisoned the two young sons of Romanos I, Constantine and Stephen, and before he had made his own young son Romanos II his co-emperor, *i. e.* the short period during which, at almost forty years of age, he became the sole ruler of the empire. The almost equal length and fullness of the beard compares well with that of Abgarus in our icon.

This very coin in the British Museum led A. Goldschmidt and myself to identify an emperor on a Byzantine ivory relief in Moscow inscribed Constantine (fig. 19) as the same personage (3). It was again the shape of the beard that was decisive in making this identification, which generally seems to have been accepted (4). Seen in three-quarter pose and looking pensively from under heavy brows, the ivory portrait shows an even closer similarity to the emperor head of the Sinai icon. The Moscow ivory depicts Christ placing the crown on the emperor's head, an action symbolizing monarchy as a divine institution. However, it is generally assumed (5) that Constantine Porphyrogennetos was crowned in 911 when he was only five years old and when Leo VI, his father, was much interested in having the dynastic succession secured in this manner, *i. e.* two years before he became emperor in 913 at the age of seven. It is true that a Byzantine emperor, even when crowned as a child, will not be represented as such but as a full-grown man for reasons of greater dignity, as can be seen in the

(1) W. Wroth, *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum,* Vol. II, London 1908, p. 444 and pl. LI, 8.
(2) *Ibid.,* p. 462 and pl. LIII, 7.
(3) Goldschmidt-Weitzmann, *op. cit.,* p. 35, and pl. XIV, No. 35.
(4) A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin,* Paris 1936, p. 116 and pl. XXV, No. 1; H. Peirce and R. Tyler, *Three Byzantine Works of Art,* in *Dumbarton Oaks Papers* II, 1941, pp. 17 ff. and pl. 18 A.
(5) S. Ostrogorsky, *Geschichte des Byzantinischen Staates,* 1952, p. 209.

coronation ivory of Romanos II and Eudokia in Paris (1), where they are represented as of mature age, although in reality they were six and four years old. To satisfy the sense of greater dignity the change of size alone would have sufficed, whereas the long beard clearly points to the emperor's advanced age. Actually the close similarity with the London coin suggests that the Moscow ivory, too, was made in the year 945 in order to commemorate not the first coronation of the emperor in his childhood but the event of his sole rulership (2).

The comparison with the London coin and the Moscow ivory makes us believe that for the head of King Abgarus not only was a portrait head of Constantine Porphyrogennetos used but the very one which is connected with his sole rulership in the year 945. From the historical point of view one could not wish for a more opportune date. As may be recalled, it was in this or one of the immediately following years that the feast homily dealing with the transfer of the Mandylion from Edessa to Constantinople and into the palace chapel was written at the instigation of this very emperor. What might have been the reason for the painter to go as far as to equate King Abgarus with the emperor Constantine? Let us recall the historical circumstances under which the transfer of the famous relic had taken place.

In 944 John Curcuas, the great general of Romanos I, laid siege to the city of Edessa without being able to conquer it. He made a pact with the Emir whereby the Mandylion was given to the imperial army for a price of 12,000 silver pieces, while the Byzantines returned their Muslim prisoners. In great triumph the relic was brought to Constantinople where it arrived on August 15, the feast-day of the Koimesis. So far, every action connected with the transfer of the Mandylion was made at the initiative of Romanos I Lecapenos, Constantine's energetic and pious co-emperor. Does this, then, not speak against the identification of the emperor on the icon as Constantine and should one not rather expect Romanos to be represented as the receiver of the holy image? In the chronicle of John Scylitzes of which an illustrated fourteenth century copy exists in Madrid, there is a miniature (fig. 20) (3) which indeed depicts the historical event of Romanos, followed by the patriarch and other dignitaries, receiving with veiled hands the Mandylion.

A few months after this event, on December 16, Romanos was dethroned by his two sons, Constantine and Stephen, and imprisoned in the monastery on the island of Prote, only to be followed a few weeks later, on January 27, 945, by the two usurpers themselves whom Constantine Porphyrogennetos had succeeded in expelling, thus achieving finally his independent rulership. Perhaps in the very same year, and very probably for the first anniversary of the Mandylion's transfer to Constantinople, the feast homily celebrating this event was written. While Constantine may not, as some manuscripts claim (fig. 5), be the author, there can be little doubt that it was written not only on his initiative, but with the explicit desire to claim the credit for the relic's transfer, which historically belongs to Romanos, for himself. Among the many miracles that, according to the feast homily, took place during the transport of the relic there is the story of the healing of a demoniac near the Theotokos monastery of Eusebiu in Bithynia, who is supposed to have predicted the impending sole rulership of Constantine (4). In the light of these historical events the Sinai icon can have only one meaning: to represent

(1) Goldschmidt-Weitzmann, *op. cit.,* pp. 15 ff., 35 and pl. XIV No. 34.
(2) The same line of argument, to be sure, must have induced Mr. Beckwith to suggest in the catalogue of the Byzantine Exhibition in London (*Masterpieces of Byzantine Art,* London 1958, p. 33, No. 63) the date *ca.* 945 for the Moscow plaque. The catalogue of the same exhibition in Edinburgh (p. 32, No. 63) had proposed a date *ca.* 920.
(3) Grabar, *Sainte Face,* p. 24 and pl. VI, No. 5.
(4) Von Dobschütz, *op. cit.,* p. 79**.

Constantine in the guise of King Abgarus as the new recipient of the Mandylion. Thus the icon was made with the same intention as the writing of the feast homily: to disseminate the idea of Constantine as the pious emperor whose spiritual concern is the collection of famous relics in the palace chapel of the Virgin of the Pharos [1].

The Sinai icon is hardly the archetype of the newly invented Mandylion triptych which we believe to have been made not only at the instigation of the emperor but most probably even in a workshop controlled by him. After all the emperor's interest in painting is not only well documented, but the sources tell us that he was a painter of renown himself [2]. Yet the small size of the triptych wings and the fact that the style, though purely Constantinopolitan, is not of the very first quality speak against their being the original creation. However, since their stylistic analysis indicated a date not long after the middle of the tenth century, they must be very early and presumably faithful copies.

This raises a new problem : does the Sinai triptych, as we have reconstructed it, reflect the archetype in its entirety or is the correspondence perhaps restricted to the upper zone only? It will be noticed that the part related to the Abgarus story is, through the feast homily, iconographically linked with Constantinople, whereas no such relation exists with regard to the saints in the lower zone.

A triptych, consisting of only the Mandylion in the center and the figures of Thaddaeus and Abgarus on the flanking wings, constitutes a perfect unity in concept and form, and it seems, therefore, quite conceivable that the lower zone is an addition made for the present replica. What could have been the purpose of such an addition? Ephraim the Syrian's chief place of activity was Edessa; Paul of Thebes and Anthony are two of the Holy Fathers of the Egyptian Desert, the latter being the patriarch of the monastic and the former of the eremitical life; and Basil wrote the monastic rules that still govern Eastern monasticism. From this selection one might deduce that the triptych was made as a gift for an Eastern monastery.

It is, of course, a tempting speculation that it may actually have been made for Sinai. One must remember that Sinai is an imperial foundation of Justinian which persisted as a stronghold of Chalcedonian orthodoxy in the surroundings of monophysite Christianity. Here gifts from Constantinople should be expected. The choice of the monastic saints could, at least in part, be explained in relation to Sinai. Anthony and Basil had special chapels within the monastery of which that of Anthony still exists while the chapel of Basil was in that part of the complex which is now occupied by a modern wing. The Abgarus icon is a very competent piece of painting, but it does not reach the high level that one might expect of a personal gift of an emperor. Even so, it is, from the stylistic point of view, a touchstone since it is the first icon which can with a fair degree of certainty be dated around or shortly after the middle of the tenth century, thus becoming the focal point for further attributions and datings of icons of a similar style. Equally important is its iconographic value since it has given us not only the earliest representation of the Abgarus legend and of the Mandylion, but also a new portrait of the art-loving emperor Constantine Porphyrogennetos.

Kurt WEITZMANN.

(1) The transfer of the relic of the hand of John Baptist in 956 from Antioch to Constantinople, *i. e.* to the treasury of the Pharos church in the palace, is one of the other instances that show Constantine's sustained interest in the collection of famous relics. J. EBERSOLT, *Sanctuaires de Byzance,* Paris 1921, p. 80, n. 4.

(2) K. WEITZMANN, *The Joshua Roll,* Princeton 1948, p. 88.

LES FOUILLES DE SAINT-JEAN DE CORTÉ *(CORSE)* EN 1956 ET 1958 [1]

par

GENEVIÈVE MORACCHINI

Le lieu-dit Saint-Jean de Corté se trouve à environ 1,5 km de cette ville, dans la direction sud-est. Le fleuve Tavignano coule près de là, vers la côte orientale, où il débouche à une cinquantaine de kilomètres plus loin, sous les ruines de l'ancienne cité romaine d'Aléria, et sa vallée, relativement large près de Saint-Jean, constitue entre les deux villes une voie de communication naturelle.

Nous sommes ici, en effet, dans le diocèse d'Aléria, un des six diocèses de l'ancienne Corse, et au centre de la piève de Venaco.

Deux édifices, une église ruinée et un baptistère, s'y élèvent à quelques mètres l'un de l'autre (fig. 1 et pl. I) qui ont fait en 1956 l'objet de sondages et fouilles partielles [2] poursuivies et achevées en 1958.

Les travaux de 1958 ont porté sur le dégagement total des ruines de l'église, enfouie sous 300 mètres cubes de matériaux écroulés sur place et de débris divers.

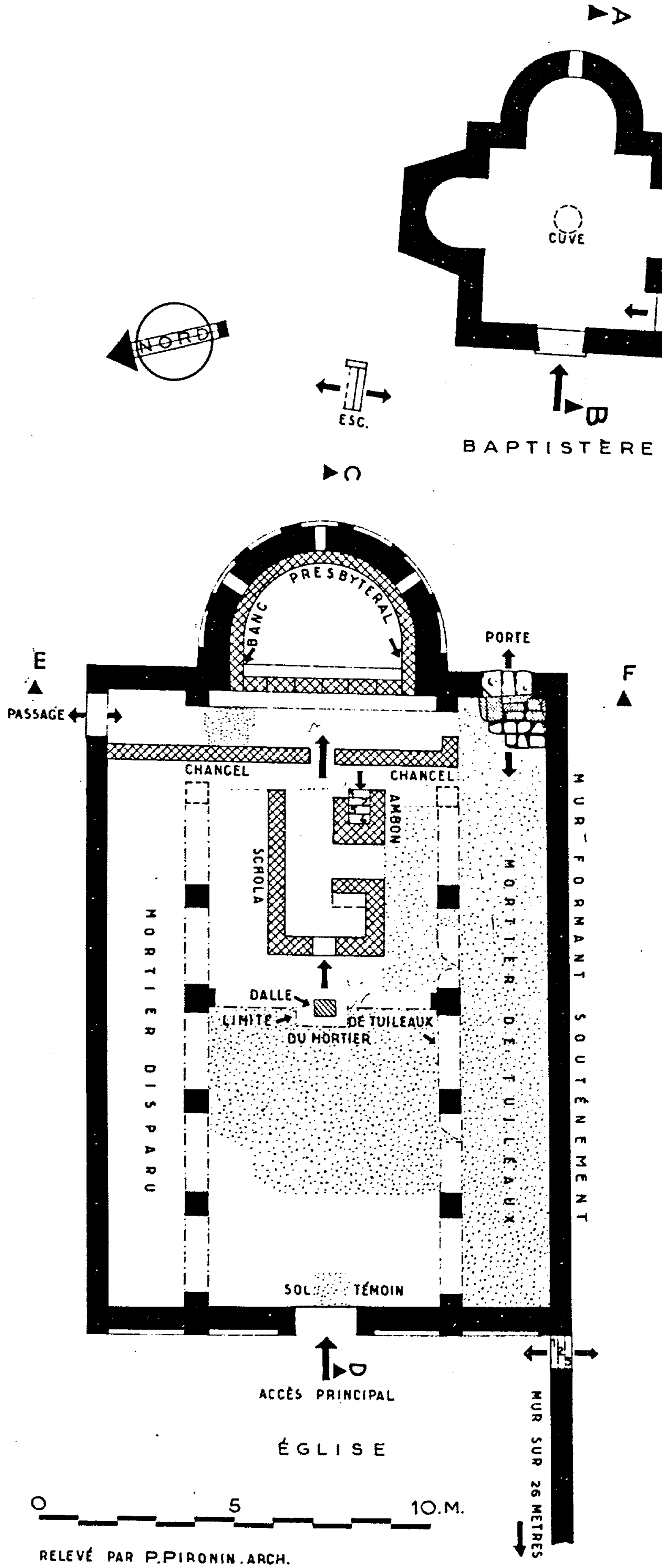
Disons tout de suite que l'examen des dispositions liturgiques trouvées dans ce sanctuaire, et surtout l'étude attentive des pièces d'archives relatives à Saint-Jean de Corté, possession des moines bénédictins de l'île de Monte-Cristo, m'ont amenée à remonter la date proposée dans l'article précité (XI^e^ siècle) jusqu'aux vingt premières années du X^e^ siècle.

* * *

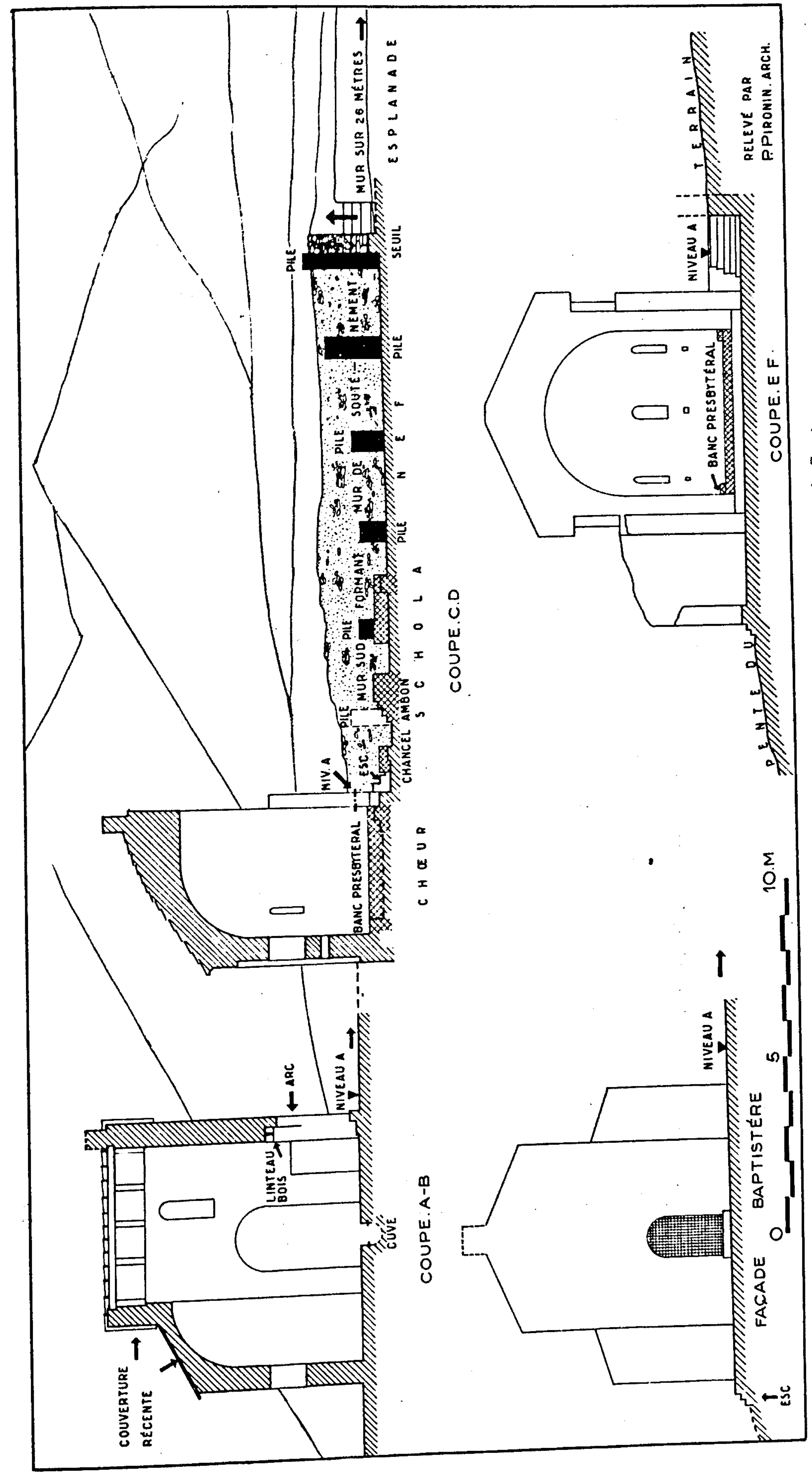
Le site de Saint-Jean est splendide; les frondaisons épaisses y alternent avec les sous-bois de chênes-lièges et le maquis ras avec les champs cultivés. Les ruines sont abritées par l'ombre d'un immense chêne vert, qui s'élève au centre d'une esplanade devant le baptistère, et les

(1) Ces fouilles ont pu être effectuées grâce aux crédits alloués par la Direction de l'Architecture, et, surtout, grâce à ceux que le Conseil général de la Corse a voté pour la recherche archéologique, favorisant par son généreux et clairvoyant effort les progrès de notre histoire insulaire, ainsi que la mise en valeur de notre patrimoine artistique. Je remercie très particulièrement M. Fernand Benoît, directeur de la XII^e^ circonscription archéologique de Provence et Corse, MM. André Grabar, Jean Hubert et Marcel Aubert, qui ont porté un intérêt constant à mes travaux et m'ont aidée de leurs conseils; en Corse, je suis heureuse de renouveler mes remerciements, pour toute l'aide qu'ils m'ont offerte, à Son Excellence M^gr^ Llosa, évêque d'Ajaccio, à M. l'abbé Casanova, à M. le préfet Lamassoure, à M. le sous-préfet de Corté, à M. Jean Piétri, architecte, à M. Roger, ingénieur des T.P., à M. Gualandi, propriétaire des ruines de Saint-Jean.

(2) Voir G. MORACCHINI, *Trois baptistères des XI^e^ et XII^e^ siècles en Corse. Compte rendu des fouilles de 1956,* II^e^ partie, in *Études corses,* n° 15-16, p. 61 et suiv.



PL. I. — Plan d'ensemble de l'église et du baptistère



PL. II. — Coupes et élévations de l'église et du baptistère Saint-Jean de Corté.

connaisseurs prétendent que cet arbre pourrait bien être plus que millénaire, ce qui le ferait contemporain de la fondation de Saint-Jean.

Le *baptistère* (fig. 2) est à peu près intact; il servait jusqu'à nos jours de bergerie et de grange, et il est actuellement en cours de restauration. Il est construit, comme l'église, en un pauvre matériau de petites pierres cassées, liées par un mortier de chaux, et un examen d'ensemble révèle plusieurs maladresses dans son exécution. Quelques dalles de plus grandes dimensions sont des reprises en sous-œuvre qui peuvent dater du XIIIe siècle, peut-être.

De plan tréflé, il comporte une abside orientale profonde et deux absides latérales prises chacune dans un massif de maçonnerie trapézoïdal. Ces deux absidioles et l'abside sont voûtées en cul-de-four, tandis que le carré central est couvert d'une charpente (refaite); la porte occidentale surmontée d'une simple arcature faite de claveaux en tuffeau appareillés, conserve du côté intérieur un linteau en bois de châtaignier qui appartient à l'époque de la construction; une petite porte latérale s'ouvre au Sud, avec linteau de châtaignier vers l'intérieur et simple dalle de pierre mal équarrie vers l'extérieur.

En 1956, la *cuve baptismale* (fig. 4) a été retrouvée au centre de l'édifice brisée en de nombreux morceaux (elle est aujourd'hui présentée au musée de Bastia); de forme circulaire, elle était faite d'un épais mortier de tuileaux qui paraissait avoir été coulé sur un lit de *teghie* et de briques; elle mesurait 0,55 m de diamètre environ et ses rebords incurvés allaient en s'amincissant; un fragment du rebord comportait un curieux losange en relief.

L'église ne conserve plus en élévation que son abside (fig. 3) qui possède encore sa pittoresque couverture en pierres du pays (teghie) et une partie du mur est. Elle est décorée de bandes murales de faible section surmontées d'arcatures avec claveaux de tuffeau bordés d'un lit de fragments de tuiles plates, et elle est ajourée de trois étroites fenêtres non ébrasées.

Notons déjà que toutes ces caractéristiques architecturales sont tout à fait exceptionnelles en Corse où l'architecture médiévale, dérivée de celle de Pise, a pratiqué depuis le XIe siècle jusqu'à la fin du Moyen Âge, le système de minces et grandes dalles de revêtement, très soigneusement appareillées, posées sur un épais noyau de maçonnerie. Le style et la technique constructive de cette abside plaident en faveur d'une date antérieure à l'époque de la suprématie pisane en Corse (de 1050 à 1284 environ).

* * *

Le reste de l'édifice disparaissait totalement sous un important déblai que la fouille de 1958 a complètement dégagé jusqu'au niveau du sol primitif.

Deux files de cinq piliers carrés construits en petit appareil (où l'on note comme dans toute l'église le remploi de fragments de tuiles romaines à rebords) formaient un *plan basilical* à trois nefs. Les deux piliers médians présentaient vers le centre un pilastre de section rectangulaire, qui indiquait l'existence au milieu de l'édifice exactement, d'un *arc diaphragme* dont tous les claveaux en tuffeau, d'assez grandes dimensions, ont été retrouvés à l'endroit même où ils s'étaient écroulés. Il en est de même de ceux des arcatures latérales, plus petits, qui ont été ramassés dans les entre-colonnements.

Le *niveau du sol* a été retrouvé en grande partie, constitué d'une couche épaisse de mortier de tuileaux (jusqu'à 0,10 m) sur hérisson de galets. La brique qui entre dans sa composition est plus grossièrement pilée que dans la cuve baptismale, mais le procédé est le même. Quelques sondages ont prouvé que ce niveau n'en recouvrait pas un autre et qu'il était à peu près sûrement originel.

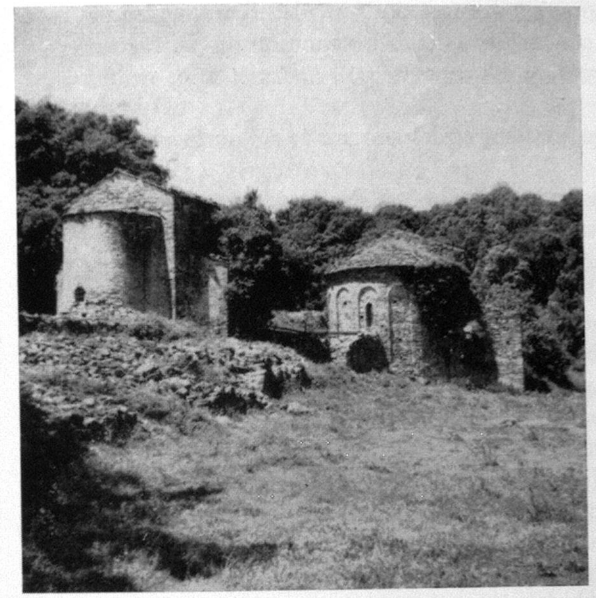


FIG. 1. — Saint-Jean de Corté. L'église et le baptistère.



FIG. 2. — Le baptistère.

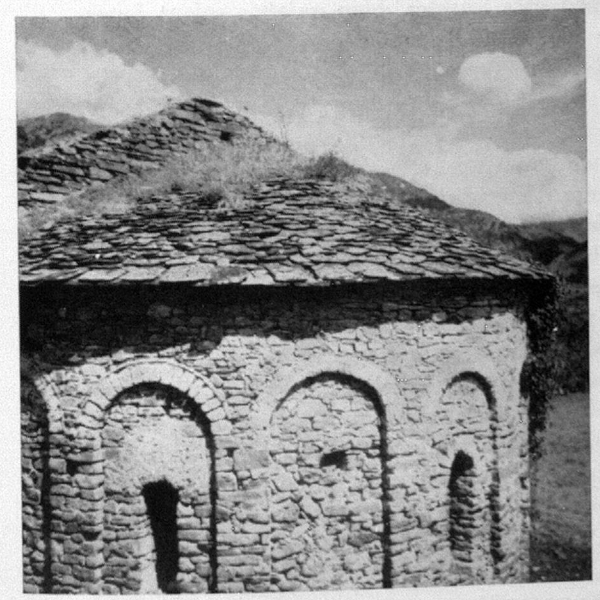


FIG. 3. — Abside de l'église.



FIG. 4. — Fragments de la cuve baptismale.

Une mince couche de charbon de bois le recouvrait presque partout, qui ferait penser à un incendie de la charpente. L'abbé Casanova [1] note bien en effet la destruction de Saint-Jean en 1589 mais, à son habitude, est muet sur les sources qu'il a consultées, — peut-être les visites pastorales conservées aux Archives vaticanes.

Les *teghie* de la toiture, de grandes dimensions, gisaient également sur le sol au fond de la fouille.

La *façade occidentale,* encore haute de 1,50 m environ, présentait des bandes murales qui, nous le savons par un dessin de 1863, montaient jusqu'aux rampants du toit [2]. L'allure générale de cette façade n'était pas sans analogie avec celle de San Quintino de Spigno, en Lombardie, qu'un acte date de 997 [3].

Le *mur latéral sud,* haut de 2 m, forme soutènement, car toute l'église est disposée dans le travers d'une pente assez rapide, et le *mur latéral nord,* qui ne subsiste plus qu'en fondations, se trouve au contraire en élévation par rapport au sol extérieur (pl. II).

D'où la présence de plusieurs escaliers et groupes de marches qui n'est sûrement pas le fait du hasard; en effet, les accès et les sorties paraissent avoir été savamment calculés : dans l'angle sud-ouest, trois marches subsistent encore (il y en avait davantage) qui descendaient le long de la façade principale et menaient à la porte occidentale qu'on franchissait par une marche. Par la porte nord on descendait vers l'extérieur par quelques degrés (deux peut-être), tandis qu'on en gravissait deux autres placés derrière l'abside de l'église et destinés à couper la pente douce qui remonte vers le baptistère. Enfin, du baptistère on pouvait gagner directement l'église, puisqu'une petite porte s'ouvre exactement en face de lui dans le mur oriental de l'église (trace nette des gonds) et permet l'accès au sanctuaire par un escalier de quatre marches (fig. 5).

On peut penser que ces escaliers ont été conçus pour servir aux processions traditionnelles de la liturgie baptismale, hypothèse que renforcerait l'existence, dans le chœur de cet édifice, de *dispositions liturgiques* (fig. 6) retrouvées à peu près intactes, bien qu'elles soient faites d'un matériau très pauvre, en simple maçonnerie dépourvue de tout décor.

* * *

A l'intérieur de l'abside, au bas du mur, a été dégagée une étroite banquette haute de 0,25 m environ, qui paraît être un *banc presbytéral.* Malheureusement, le sol du demi-cercle de cette abside a servi longtemps d'abri pour les brebis et a été complètement saccagé, réparé même, pour assurer l'étanchéité du parcage, et nulle fondation n'a pu y être reconnue, autel ou siège épiscopal ? Seule la petite banquette du pourtour avait été conservée.

Fermant le demi-cercle, une ligne continue de dalles assez grandes, lisses et paraissant usées par les pas, pourrait être un degré de l'emmarchement de l'autel.

A moins de deux mètres devant l'abside, se trouve un chancel qui n'est qu'une clôture basse coupée par une étroite ouverture formant passage exactement en face du sanctuaire; ce chancel va du mur nord contre lequel il prend appui jusqu'à l'axe de la file des piliers sud,

(1) Casanova, *Histoire de l'Église corse,* IV, 1939, p. 248.
(2) G. Moracchini, fig. 7, dans l'article compte rendu de fouilles précité.
(3) P. Verzone, *L'architettura religiosa dell'alto medio evo nell'Italia settentrionale,* Milan 1942, p. 153, tav. XLV.

où il forme un angle en retour pour s'arrêter aussitôt, laissant un passage de même largeur que le précédent, accès probable à la porte sud-est. Des traces de mortier existant sur la partie supérieure de ce chancel (hauteur moyenne actuelle : 0,40 m), indiquent qu'il lui manque une ou plusieurs assises; il est probable toutefois qu'il n'était pas beaucoup plus élevé.

L'ambon est constitué d'un bloc de maçonnerie de plan carré, où l'on accédait par quatre marches; il en subsiste deux (2 et 3 sur le plan) et les fondations de la première, tandis que la dernière a disparu; mais son emplacement est très lisible grâce à la présence du mortier qui la fixait. Cet ambon est légèrement déporté vers le Sud par rapport au centre de l'église et se trouve placé parallèlement au retour d'équerre de la *schola;* celle-ci, simple banquette basse, comporte vers l'Ouest un passage symétrique à celui du chancel, de même largeur que lui, et situé également dans l'axe principal de l'édifice.

Enfin, on peut voir sur le sol les fondations d'une autre construction liturgique, située exactement dans cet axe et sous l'arc diaphragme; une petite dalle grossièrement taillée et recouverte de mortier paraît en avoir été le noyau central; en effet, l'on constate que le mortier de tuileaux marque un brusque arrêt, parallèlement à cette dalle et à quelque distance d'elle, indiquant nettement du côté ouest les contours de la maçonnerie disparue.

* * *

Des comparaisons avec d'autres ensembles liturgiques de ce genre sont riches d'enseignement. A vrai dire, les exemples conservés pour des époques aussi tardives et pauvres que le x^e siècle sont rares. La majorité d'entre eux ont disparu et ont été remplacés par des dispositions plus belles ou différentes au cours des siècles postérieurs. C'est ainsi que Rohault de Fleury écrivait à propos des chancels : « Je ne connais aucun exemple de chancel du x^e siècle que je puisse citer en France; il n'est pas douteux que les églises en fussent toutes pourvues »; il cite, faute de témoignage matériel, des faits relatés dans les chroniques de ce temps et il reproduit, pour l'Italie, des miniatures qui en comportent [1]. Il en va presque de même pour les ambons, bien que les rares exemples que l'on puisse citer pour le x^e siècle en Italie soient d'un art beaucoup plus raffiné (sculptures en plat relief) que ce que nous pouvons voir à Corté.

En fait, c'est aux v^e, vi^e siècles que l'on rencontre, tant en Gaule qu'en Palestine, en Espagne, en Grèce, en Syrie, etc., des ensembles importants, bien conservés et d'un art souvent remarquable, qui ont permis de savoir ce qu'étaient les dispositions de la liturgie primitive.

A Saint-Blaise [2], la fouille de l'église Saint-Pierre d'Ugium, du v^e siècle, a révélé un intéressant ambon, simple massif de maçonnerie carré en avancée au milieu de la nef; l'on pouvait y accéder depuis le presbytérium, lequel était séparé de la nef par des gradins et des escaliers; le chancel présentait un décor à imbrications en demi-cercles, de même époque. En Palestine [3], beaucoup de sanctuaires des v^e, vi^e et vii^e siècles ont conservé leur presbyterium surélevé par rapport à la nef et isolé d'elle par un chancel; l'ambon y est fréquent comme celui de l'église dite de la Synagogue, à Gerasa, daté de 530. En Espagne, la basilique d'Elche [4], de la fin du

(1) Rohault de Fleury, *La Messe,* t. III, 1883, p. 98.
(2) H. Rolland, *Fouilles de Saint-Blaise (Bouches-du-Rhône),* supplément à *Gallia,* fasc. iii, 1951, fig. 49 et 167.
(3) Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne,* article Palestine; voir aussi dans ce dictionnaire les articles Ambon, Chancel, Schola.
J. W. Crowfoot, *Churches at Gerash,* 1931, dans *British School of archeology in Jerusalem.*
(4) Puig y Cadafalch, *L'arquitectura romanica a Catalunya,* t. I, 1909, fig. 345.

VIe siècle ou du début du VIIe siècle, présente un cas très intéressant, non pas de dispositions construites en élévation, mais de l'assignation par des inscriptions dans les mosaïques du sol, de l'emplacement réservé devant le chœur aux différents participants des offices : clergé supérieur, clergé inférieur, peuple. En Grèce, les deux basiliques de Philippes, des Ve et VIe siècles, possèdent également chancels et ambons (1).

Plus instructive pour Corté me paraît être l'étude de dispositions particulières à la Syrie, mises en lumière par de récentes recherches; il est possible de leur comparer les fondations de la construction non identifiée du milieu de la nef à Corté, et d'arriver ainsi à suggérer une hypothèse sur son rôle liturgique (2). Il existait au milieu de la nef des basiliques syriennes des exèdres monumentales (bêma) dont plusieurs ont été retrouvées dans des églises construites entre le IVe et le VIIe siècle. Ces estrades, de dimensions variables étaient de véritables constructions comportant des sièges monolithes (pour l'évêque et les prêtres), des armoires de pierre pour conserver les livres sacrés, et parfois un siège plus orné que les autres qui aurait été celui du Trône vide symbolique destiné à recevoir le livre des Évangiles; d'autre part, dans les églises nestoriennes aux Xe et XIe siècles, on trouvait aussi un autel figurant le Golgotha, où l'on déposait sur un pupitre le Livre Saint et la Croix. L'usage de ce bêma, fort ancien, s'est poursuivi pendant tout le Moyen Âge et paraît n'être tombé en désuétude dans ces provinces qu'au XIVe siècle.

Il est difficile de supposer en Corse une réplique exacte de ce qui se passait au Moyen Orient, où la liturgie devait être sensiblement différente et les édifices beaucoup plus beaux et plus vastes. Cependant, n'aurait-il pu exister dans l'église baptismale de Corté, une simple estrade avec un autel, une Croix et un pupitre pour déposer le Livre sur lequel les enfants avaient à prononcer leur Profession de Foi le jour de leur baptême? Un autre point de comparaison peut retenir l'attention : dans l'*Expositio officiorum ecclesiae*, document syriaque du IXe siècle, où l'on donne une « explication théologique de l'organisation matérielle de l'Église », il est dit que *l'allée qui va du bêma vers l'abside est la voie de la Vérité qui va de Jérusalem au Ciel;* cette même idée semble avoir guidé les constructeurs à Corté, où la disposition des passages entre le milieu de la nef et l'abside paraît intentionnelle.

* * *

Ajoutons encore certaines observations complémentaires relatives à la fouille elle-même.

Il peut y avoir eu quelque autre disposition dans les entre-colonnements; en effet, dans la file du côté Sud, la mieux conservée des deux, l'examen montre que le mortier de tuileaux manque sur presque toute la surface comprise entre les piliers, bien que, à la base de quelques-uns d'entre eux, l'on puisse voir plusieurs fragments nettement en place (indiqués sur le plan I) avec des contours peu nets. Il est difficile de savoir ce qui pouvait se trouver là : banquettes, clôtures légères? On ne peut faire que des hypothèses; on remarque en outre que le crépi de revêtement subsiste encore en grandes plaques sur les faces des piliers correspondant aux entre-colonnements, où il semble s'être mieux conservé que du côté de la nef ou du bas-côté.

(1) P. LEMERLE, *Philippes et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine,* Paris 1945.

(2) J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie,* Paris 1947, p. 207; J. LASSUS et G. TCHALENKO, *Ambons syriens,* in *Cahiers archéologiques,* 1951, t. V, p. 75 et suiv.; J. DAUVILLER, *L'Ambon ou Bêma dans les textes de l'église chaldéenne et de l'église syrienne au Moyen Age,* in *Cahiers archéologiques,* 1952, t. VI, p. 11 et suiv.

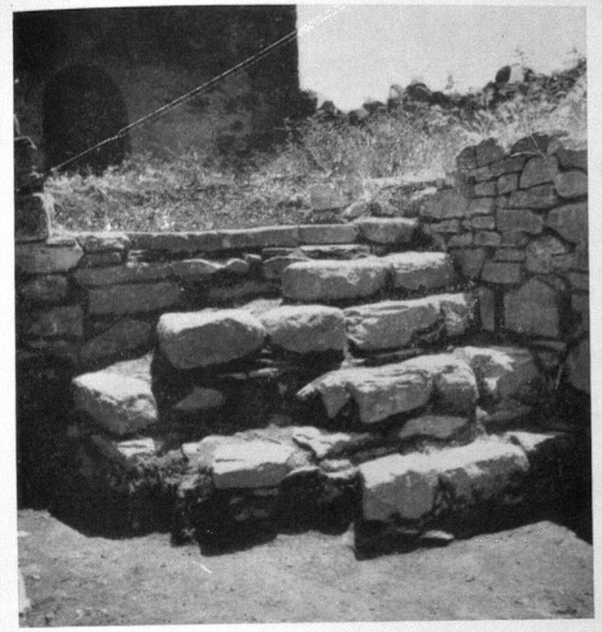


FIG. 5. — Dans le mur oriental de l'église, porte et escalier menant au baptistère.

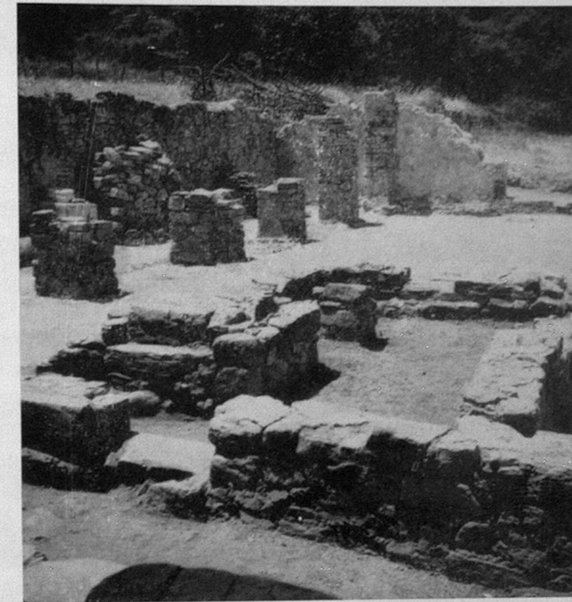


FIG. 6. — L'intérieur de l'église; au premier plan, chancel, ambon, schola.



FIG. 7. — Colonne romaine de remploi trouvée dans l'église.

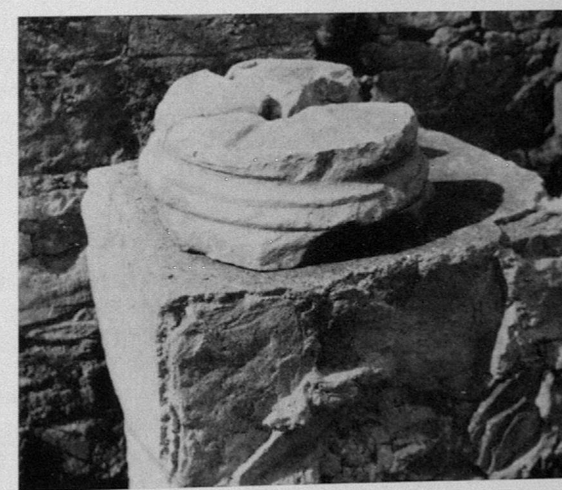


FIG. 8. — Base romaine de remploi trouvée dans l'église.

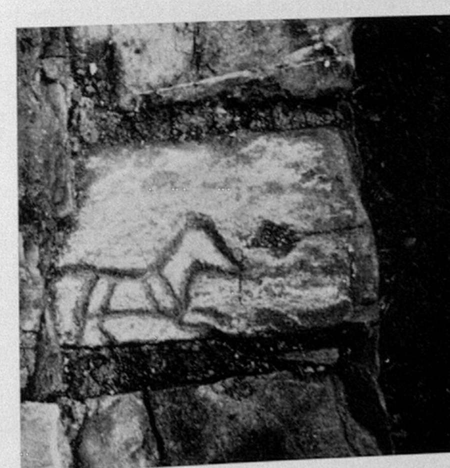


FIG. 9. — Cheval gravé sur une dalle funéraire remployée.

Saint-Jean de Corté.

En raison de la pauvreté extrême du matériau, il n'est pas douteux que toutes ces maçonneries aient été revêtues de crépi dès l'origine, et peintes peut-être. Deux types de mortier ont été observés (tous deux visibles sur la fig. 8); l'un comporte des traits gravés à la truelle, l'autre est un crépi beaucoup plus épais et d'une composition différente; ils m'ont paru cependant dater tous les deux de l'époque d'origine; le premier aurait été employé par le maçon à quelques endroits seulement, le second pourrait être ce qui reste du revêtement général intérieur et extérieur (les marches de l'escalier du Sud-Ouest ont été placées après que la façade occidentale ait été enduite de ce revêtement).

On l'a dit, Saint-Jean n'était enrichi d'aucun décor. Cependant on a remployé divers fragments sculptés antérieurs qui ont été retrouvés brisés sur le sol, tout à fait au fond de la fouille : une colonne monolithe et galbée, longue de 2,34 m et d'un diamètre de 0,32 m, taillée dans un calschiste tendre (fig. 7) et comportant une astragale et des trous d'ajustage, ainsi qu'un fragment d'une autre colonne, de travail et de dimensions identiques, bien qu'elle ait été tirée d'un matériau différent, une sorte de marbre rouge plus compact. La base sculptée retrouvée brisée en trois fragments (fig. 8) correspond par ses dimensions à ces deux éléments; elle est en grès blanc tendre à grain très fin et, comme les colonnes, elle doit être un remploi arraché à la petite bourgade romaine qui se trouvait dans ce site, probablement la Venicium de Ptolémée.

Les fragments de céramique romaine abondent en effet dans les champs autour de Saint-Jean (on a vu que des tuiles à crochet avaient été remployées dans la maçonnerie), et Mgr de La Foata, qui fut évêque d'Ajaccio à la fin du XIXe siècle, — et qui avait été auparavant curé de Corté, — a noté tout ce qui, de son temps, avait été trouvé à Saint-Jean par les cultivateurs [1] : en particulier les pièces de monnaie qu'il disait dater du IIe au IVe siècle, urnes funéraires, agrafes dorées, fers de lances, etc. Malheureusement, tout ce matériel a disparu sans avoir jamais fait l'objet d'aucune étude.

Où pouvaient être placées dans l'église ces deux colonnes et cette base? Aucun emplacement visible dans la fouille ne paraît destiné à les recevoir : dans l'abside, au-dessus de l'autel, ou appuyées contre le mur Est, comme éléments décoratifs ou sous l'arc diaphragme? Nous en sommes réduits, sur ce point, uniquement à des conjectures.

Un autre élément de remploi se trouve dans l'emmarchement qui montait à l'autel; il s'agit d'une dalle portant le dessin gravé d'un petit cheval long de 0,22 m (fig. 9) qu'on peut comparer aux chevaux gravés publiés et étudiés par M. F. Benoît, en particulier à une stèle rupestre de Lara Los Infantes, en Espagne, et à une autre provenant de la côte cantabrique, datées des IIe et IIIe siècles de notre ère [2]. Dans ces deux derniers cas, à côté de l'inscription identifiant le défunt, est représenté symboliquement le cheval « qui enlève l'âme du mort et la conduit vers les contrées lointaines, où l'on plaçait le séjour des Bien besoinx ». A Corté, l'inscription a disparu, car il est probable que la dalle a été recoupée pour lesheureus du remploi; on doit cependant souligner qu'on l'a utilisée dans l'emmarchement de l'autel, donc à une place de choix, et que cela pourrait signifier qu'on en connaissait encore la valeur symbolique et funéraire.

Disons encore que le site entier de Saint-Jean a connu non seulement un habitat romain,

(1) Mgr de La Foata, *Recherches et notes diverses sur l'histoire de l'Église corse*, in *Bulletin de la Société des Sciences historiques et naturelles de la Corse*, Bastia 1895, p. 236.

(2) F. Benoît, *L'héroïsation équestre*, Publication des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, Gap, 1954, pl. XV, fig. 2 et pl. XVII, fig. 3; *Des chevaux de Mouriès aux chevaux de Roquepertuse*, in *Préhistoire* X, 1948, p. 182.

mais aussi un habitat préhistorique de première importance, puisqu'on peut voir des dolmens et des menhirs dans les parages immédiats. Une triple enceinte mégalithique couronne la colline couverte d'une dense végétation située à 150 m devant la façade de Saint-Jean, petite éminence qu'on appelle, on verra pourquoi dans un instant, le Poggio del Palazzo. Nul doute, que la prospection que j'ai prié mon ami M. Grosjean, archéologue préhistorien, d'effectuer en 1959 dans ce site, n'apporte d'utiles précisions sur les civilisations plus anciennes que celle qui nous intéresse directement.

* * *

Le compilateur Muratori [1] avait au XVIIIe siècle publié dix chartes de donations écrites en langue vulgaire, relatives aux biens que possédaient en Corse les moines bénédictins de l'île de Monte-Cristo. Muratori, tout en soulignant les grossières erreurs de chronologie et les anachronismes qui entachaient ces documents, pensait qu'il s'agissait de copies refaites au XIIe siècle, peut-être sur une base historique mais, tout en se montrant réservé à leur égard, ne se prononçait pas en raison, dit-il, du peu de choses que l'on savait de l'histoire de la Corse.

D'autres versions de ces documents, tirées de copies différentes comportant des variantes et des additions, ont été publiées depuis ainsi que d'autres chartes qui n'étaient pas connues de Muratori [2]; elles ont paru suspectes à bien des érudits corses qui les considéraient comme apocryphes en raison de la fausseté évidente des dates. Toutes ces pièces sont extraites des archives de l'ancienne abbaye San Michele in Borgo de Pise, de l'ordre des Camaldules (ces religieux avaient en effet repris en 1223, sur l'ordre de Honorius III, les droits et les biens possédés en Corse par les moines de l'abbaye San Salvadore et San Mamiliano de Monte-Cristo).

C'est aux Camaldules que l'on doit d'avoir, dès le XVIIIe siècle, rectifié la chronologie fantaisiste et les erreurs de copiste concernant quelques noms de personnes, lorsqu'ils ont republié avec leurs propres archives [3], les documents relatifs à Monte-Cristo et à la Corse conservés à San Michele de Pise, en les soumettant à une critique rigoureuse; car l'on sait que Monte-Cristo a dû refaire à plusieurs reprises son cartulaire, ce qui n'a rien de surprenant si l'on songe aux vicissitudes qu'a subi pendant tout le haut Moyen Âge cette abbaye isolée sans défense au milieu de la Méditerranée.

Pour ma part, j'ai adopté absolument les conclusions de la critique des *Annales Camaldulenses*, à savoir, d'abord l'authenticité [4] des chartres originelles qui ont servi à ces copies et

(1) Muratori, *Antiquitates Italicae medii aevi*, Milan, 1739, t. II, col. 1063 à 1078.

(2) *Donations faites en Corse à l'abbaye de San Mamiliano de Monte Cristo* (Ms. Gregori), et *Copie di pergamene appartenenti a San Michele in Borgo di Pisa* (manuscrit B. de Bastia), in *Bulletin de la Société des Sciences historiques et naturelles de la Corse*, Bastia 1887, p. 169 et suiv., 212 et suiv.; voir aussi les analyses de F. Molard, dans son *Rapport sur les archives provinciales de Pise*, in *Arch. des Missions scientifiques et littéraires*, 3e série, t. II, 1875, p. 165 et suiv.

(3) Mittarelli et Costadoni, *Annales Camaldulenses*, Venise, neuf tomes de 1755 à 1773; les pièces relatives à la Corse et à Monte-Cristo sont dispersées dans les huit premiers volumes; les documents principaux concernant Saint-Jean de Corté se trouvent dans le t. I, p. 39, 40, 41, et *Appendice*, col. 32 et 33.

(4) Entre autres preuves « archéologiques », je dirai seulement que j'ai retrouvé en 1958 les ruines inconnues de plusieurs des églises mentionnées lesdans chartes comme appartenant à Monte Cristo; l'appareil, fait de petites pierres cassées avec emploi de claveaux de tuffeau, est identique à celui de l'église de Corté et appartient nettement à l'époque préromane. Notons aussi que cette authenticité a été acceptée aussi par Angelelli dans *L'Abbazia e l'isola di Monte Cristo, memorie da documenti*, Firenze 1903, qui a bâti son intéressante histoire de l'abbaye en s'appuyant justement, pour les périodes les plus anciennes, sur les chartes concernant les possessions de Monte Cristo en Corse.

ensuite, — c'est ce qui nous importe ici, — la chronologie proposée, c'est-à-dire l'attribution au X^e siècle pour les premières d'entre elles, en particulier les chartes de donations relatives à la terre où s'élève Saint-Jean de Corté.

La plus importante concerne la fondation d'une abbaye dédiée à Santo Pietro et à San Stefano, sur le territoire de Venaco, qui se trouvait à 800 m à l'Ouest de l'église Saint-Jean à laquelle elle était reliée par un sentier muletier. Les ruines encore hautes qu'on peut y voir sont celles d'une église romane qui paraît être une reconstruction tardive (XII^e ou XIII^e siècle) et en surface il n'apparaît pas avec certitude de vestiges des édifices antérieurs à celle-ci.

L'acte de donation, qu'il faut dater de 907 (et non 407 comme indique le texte) est passé en présence de Sinibaldus, archevêque de Ravenne et légat en Corse (c'est Theobaldus qu'il faut lire, archevêque de Ravenne en 907 selon Amadesio) et de Silverio, abbé de Monte-Cristo. Trois seigneurs donnent à la nouvelle fondation de nombreuses terres (dont les lieux-dits ont subsisté jusqu'à nos jours) parmi lesquelles le *Poio dello Palazzo*. Une clause indique avec précision que si l'abbé et les moines venaient à ne plus résider à Venaco, l'église et les terres feraient aussitôt retour aux donateurs; ceux-ci, en contre-partie de leur dotation comptaient sans doute que les religieux s'attacheraient au pays où l'on venait de les installer, et attendaient d'eux qu'ils s'occupassent un peu des populations des environs; on peut, en effet, supposer sans grand risque d'erreur, pour l'avoir constaté déjà à plusieurs reprises dans d'autres parties de la Corse intérieure, que les habitants de Venaco au début du X^e siècle se trouvaient encore dans un état de semi-paganisme, après les temps troublés des guerres sarrasines, même si, ce qui est hautement probable, le christianisme s'était infiltré de bonne heure dans cette région, venu d'Aleria par la vallée du Tavignano.

C'est pourquoi je pense qu'on peut attribuer également à ces moines la création et vraisemblablement la construction de l'église Saint-Jean et de son baptistère, près du *Poio dello Palazzo* mentionné dans la donation, peu après leur installation à Venaco, vers les années 910.

*
* *

L'on pourrait objecter que rien ne prouve que les religieux de Monte-Cristo n'aient pas déjà évangélisé Venaco avant cette charte, ce qui retirerait à celle-ci une part de sa valeur de précieux repère chronologique. Effectivement, nous n'avons pas conservé de documents antérieurs. Mais pour Venaco, je croirais que celle-ci est bien la première.

Par contre, je dirai qu'à mon avis, l'évangélisation première de la Corse des montagnes remonte à la fin du VI^e siècle et que les promoteurs en ont été, sur l'ordre de saint Grégoire le Grand, d'une part les Bénédictins de l'île de la Gorgone, d'autre part les Bénédictins de l'île de Monte-Cristo. Une lettre de saint Grégoire le Grand est tout à fait formelle à ce sujet pour ceux de la Gorgone; nous n'avons pas la même preuve pour ceux de Monte-Cristo, mais bien des indices nous incitent à le penser : c'est ainsi que les ruines de San Pietro d'Accia (en cours de fouilles) qui peuvent correspondre à l'église et au baptistère fondés par saint Grégoire, paraissent dater en partie du VII^e siècle, et qu'elles sont situées tout près d'une abbaye San Benedetto di Morosaglia mentionnée dans une charte du X^e siècle comme appartenant, — sûrement depuis longtemps, — à Monte-Cristo.

Cette christianisation de la Corse par les moines de Monte-Cristo ne s'est sûrement pas faite en un jour, et si son début peut remonter aux VI^e, VII^e siècles, il y a lieu de croire qu'elle s'est poursuivie continument selon l'esprit de son promoteur saint Grégoire, jusqu'à la réorganisation épiscopale et paroissiale amorcée par l'archevêque de Pise aux XI^e et XII^e siècles.

Ajoutons que si Saint-Jean de Corté est bien une église baptismale créée par des moines bénédictins dans cet esprit grégorien, l'on s'expliquerait plus aisément les dispositions liturgiques du chœur de l'église; à propos de la schola en particulier, on pourrait rappeler qu'elle désignait « le lieu où chantaient les élèves des écoles pontificales fondées par saint Grégoire le Grand » et que « son enceinte correspondait avec le presbyterium par la porte Sainte, et avec la nef par une porte vis-à-vis celle-ci... » (1).

Enfin, il est probable que les religieux, dans le cadre de l'évangélisation dont ils étaient chargés (saint Jean jouait le rôle de cathédrale seconde par rapport à Aleria siège principal) devaient présider à l'organisation des cérémonies baptismales, aux offices et au déroulement des processions liturgiques le long des passages et des escaliers dont nous avons reconnu le circuit intentionnellement aménagé à cet effet.

*
* *

Un dernier point de la fouille de Corté peut intéresser directement l'histoire de la Corse, dont le haut Moyen Âge plonge jusqu'ici dans le plus épais brouillard : en effet, en datant l'église Saint-Jean, on date du même coup la ruine de la maison forte qui se trouve enfouie sous une abondante végétation au bas de la colline du Poggio, à 100 m juste en regard de la façade de Saint-Jean. On l'appelle le Palazzo et mille légendes de la tradition orale y sont attachées : trésors, sépultures de princesses, etc.; autant qu'on puisse en juger avant toute fouille, c'est un édifice de plan rectangulaire comportant plusieurs pièces, dont les murs ont 1,20 m d'épaisseur à leur base; ceux-ci paraissent avoir été détruits et arasés, et j'ai constaté qu'on avait reconstruit au-dessus d'eux des murs plus minces dont l'appareil est absolument le même que celui de l'église Saint-Jean, avec les mêmes matériau, mortier et dimensions. Il y a contemporanéité certaine entre les deux constructions.

Or, ce Palazzo revient constamment dans les très anciennes guerres féodales racontées au XIV^e siècle par Giovanni Della Grossa (2), un des chroniqueurs de la Corse. Malheureusement, il n'est pas facile de se retrouver dans le fouillis des faits rapportés par Grossa qui a interpolé les textes, mélangé les siècles, confondu avec brio Histoire et légendes. Pourtant il est intéressant de voir qu'il fait de ce Palazzo la résidence construite par Ugo Colonna, le héros mythique de la Corse, champion de la victoire sur les Maures vers 830, dont l'existence a été contestée par divers historiens corses, à juste titre, puisqu'on n'a conservé à son sujet aucun document historique solide en dehors de ces chroniques semi-légendaires : « ...le comte Ugo établit son camp à Venaco, à l'endroit appelé la *Pieve vecchia*... (cette dénomination date-t-elle du temps d'Ugo, ou de celui de Grossa?)... il construisit ensuite un palais à Venaco, à l'endroit appelé *il Poggio*, pour en faire sa résidence... » Ce Palazzo, toujours selon Grossa appartint à ses descendants et fut l'enjeu perpétuel de querelles intestines jusque vers l'an 1000, date à laquelle il aurait été rasé, puis abandonné. (Dans l'intervalle, il n'est pas question de destruction suivie de reconstruction; signalons d'autre part qu'un des descendants du légendaire Ugo aurait porté, selon Grossa, le nom de *Guidone*, quatre générations après lui, alors qu'un certain *Guido* apparaît dans la charte de 907 comme fondateur de l'abbaye Santo Stefano.)

Il y a lieu d'être d'une extrême circonspection à l'égard de ces légendes locales, qu'aucun

(1) ROHAULT DE FLEURY, *La Messe* (*op. cit.*), t. III, p. 153.

(2) Giovanni DELLA GROSSA, dans la *Chronique dite de Filippini*, rééditée pour la troisième fois par le chanoine Letteron, in *Bulletin de la Société des Sciences historiques et naturelles de la Corse*, 1888, t. I, p. 108, 109, 119. 125.

acte n'est encore jamais venu recouper de façon sûre. Aussi, nous nous garderons bien de tirer aucune conclusion, ni dans un sens, ni dans un autre. Mais on devait à la vérité de dire que l'examen des maçonneries de la seconde époque des ruines du Palazzo plaide en faveur du début du xe siècle, ce qui semble concorder avec le souvenir de leur haute antiquité attestée dans la tradition orale recueillie au xive siècle par un chroniqueur de la Corse.

Geneviève MORACCHINI.

LA CATHÉDRALE DE CLERMONT DU V^{E} AU XIII^{E} SIÈCLE

par

MAY VIEILLARD-TROIEKOUROFF

La cathédrale gothique commencée par Jean Deschamps après 1248 et continuée aux xive et xve siècles s'est achevée au xixe par la façade de Viollet-le-Duc; nous étudierons ici les cathédrales qui l'ont précédée pensant apporter à côté d'éléments déjà connus, d'autres témoignages qui permettent de mieux connaître les dispositions et la date de chacun de ces édifices.

Les fouilles de Ruprich-Robert et d'Henri Du Ranquet, en 1908-1910, rendirent accessible la vieille crypte, déjà entrevue par Mallay et Viollet-le-Duc, que les architectes gothiques avaient comblée; on y reconnut un des plus anciens déambulatoires à chapelles rayonnantes (946). L'unique plan publié par Ruprich-Robert et Du Ranquet prête à une confusion des niveaux entre la crypte aux petites absidioles carrées et l'église supérieure aux chapelles en hémicycle; ce plan surtout ne tient pas compte des dernières fouilles faites par Ruprich-Robert en 1910 qui inclut à la suite des piles de la croisée, cantonnées de quatre demi-colonnes, l'amorce sur le croisillon sud du transept d'une chapelle orientée avec son contrefort colonne (fig. 7); le plan entier de cette église supérieure, dressé par Mallay mais demeuré inconnu des archéologues, frappe par son analogie avec celui de Notre-Dame du Port (fig. 3).

On a trop négligé les plaques d'entrelacs remployées dans la crypte, témoins des aménagements qui y furent apportés lors de la construction de l'église supérieure (fig. 19-30) et plus encore certains éléments de sculpture, chapiteau et modillons à copeaux, bases qui ont décoré cette dernière. Il convient également d'attirer l'attention sur l'ancienne façade qui subsista ainsi qu'une travée nord de la nef jusqu'au milieu du xixe siècle (fig. 4 et 5) et qui se relie au chœur de l'église romane; sur les vitraux de la fin du xiie siècle remployés dans une verrière de la cathédrale gothique (fig. 55 et 56), sur le portail contemporain retrouvé sous le portail nord du xive siècle et sur certains relevés de fresques contemporaines de celles qui se trouvent dans la crypte (fig. 57 et 58).

Examinons d'abord les textes concernant les premières cathédrales.

Clermont aux ve et vie siècles est connu par Grégoire de Tours qui parle souvent de sa ville natale [1]. Clermont, défendu naturellement par sa situation, l'était aussi à cette époque

(1) Sidoine APOLLINAIRE, évêque de Clermont de 471 à 489, mentionne seulement sa cathédrale à propos de la donation d'une terre, *Epistolae* III, dans les *MGH, Script. antiqu.*, p. 39. Grégoire de Tours, né à Clermont en 539, d'une grande famille gallo-romaine d'Auvergne, neveu de l'évêque de Clermont, saint Gallus et petit-fils du sénateur arverne Georges, étudie avec l'archidiacre Avit; celui-ci succède à saint Gallus en 571, sur le siège de Clermont, alors qu'en 573, Grégoire succède à son oncle maternel Euphronius au siège de Tours.

Nous abrégerons en les citant les titres de ses ouvrages : *Historia Francorum : HF, Vitae Patrum : VP, De gloria Martyrum : GM, De gloria Confessorum : GC.*

par de puissantes murailles (1). De nombreuses basiliques funéraires *extra muros* formaient le « vicus christianorum » (2), dont le centre était cette basilique Saint-Allyre où Grégoire, adolescent, fut miraculeusement guéri, ce qui décida de sa vocation; il y avait auprès un baptistère (3).

Grégoire parle douze fois de la cathédrale construite par Namatius au milieu du ve siècle; le premier texte de l'*Historia Francorum* est le plus important : « Namatius fit bâtir la cathédrale qui subsiste encore et qui est la plus ancienne de celles qu'on voit à l'intérieur des murs de la ville », où il n'y avait donc pas eu d'église auparavant. Il donne ensuite les dimensions de cette cathédrale : « Elle a 150 pieds de long (43,50 m), 60 de large (dans la nef 17,40 m) et cinquante pieds de haut (14,50 m) jusqu'au plafond de bois » (4). Vient ensuite la description proprement dite : « Devant est une abside de forme ronde (5) et de chaque côté s'étendent des

(1) « Ecce muri civitatis istius fortissimi sunt eamque propugnacula ingentia vallant » *VP* IV, 2, dit le duc Hilping à Thierry qui, effrayé, lève le siège.

Pierre Fournier, *L'enceinte romaine de Clermont,* dans la *Revue d'Auvergne* 1949, t. 63, p. 98, a restitué une enceinte étroite qui subsista sans doute à l'époque mérovingienne et fut restaurée au Moyen Age : à gauche de la façade, la démolition du mur d'enceinte a mis au jour une grande quantité de débris antiques dont les plus intéressants ont été déposés au musée, ils provenaient d'un ou plusieurs édifices gallo-romains très importants, d'après A. Mallay, *De quelques découvertes faites dans ces derniers temps à la cathédrale de Clermont,* dans la *Semaine religieuse de Clermont,* 30 octobre 1869, no 20, p. 310. Sur un plan de Ledru de 1845 (Arch. départ. T O 228), retrouvé par M. Pierre Fournier, un vestige de l'enceinte apparaît en avant de la façade à droite. On voit fig. 1 les cinq portes fortifiées médiévales évoquant l'ancienne enceinte.

(2) Victorinus, serviteur d'un temple païen, va persécuter les chrétiens dans leur bourg « dum frequenter vicum quem christianorum vocant ad persequendos adit » (*HF* I, 33); saint Gallus fait le tour des saintes basiliques « loca basilicarum sanctarum circuibat » (*VP* VI, 4).

(3) *HF* V, II. Il dépendait sans doute d'une ancienne cathédrale *extra-muros.* Saint Austremoine, évangélisateur de l'Auvergne (*HF* I, 30), fut enterré à Issoire (*GC* XXX), Grégoire de Tours ne parle pas de cathédrale fondée par lui à Clermont; il mentionne, sans en préciser l'emplacement, la « domus ecclesiae » de l'évêque Urbicus (295-312) (*HF* I, 40); d'après les *Vies de saint Austremoine,* dont la première n'est pas antérieure au IXe siècle (voir note 6, p. 205), celui-ci établit sa première église dans la villa du sénateur Cassius : ceci est une réplique de la fondation de la cathédrale de Bourges (dont dépendait celle de Clermont); d'après Grégoire de Tours (*HF* I, 31), l'emplacement n'est toujours pas précisé. Sancta-Maria-inter-Sanctos, où fut enterré saint Allyre et qui prit bientôt son nom (Grégoire de Tours ne lui en connaît pas d'autre), fut tôt considérée comme première cathédrale *extra-muros* (J. Savaron, *Les origines de Clairmont,* éd. Durand, 1662, p. 14; Jean Dufraisse, *L'origine des églises de France,* Paris 1688, p. 327); ainsi probablement, crut-on que la cathédrale avait été de tous temps consacrée à la Vierge.

(4) « Sanctus vero Namatius, post obitum Rustici episcopi, apud Arvernus in diebus illis octavus erat episcopus. Hic ecclesiam qui nunc constat et senior intra murus civitatis habetur, suo studio fabricavit, habentem in longo pedes 150, in lato pedes 60, id est infra capso, in alto usque cameram pedes 50, inante absidam rotundam habens, ab utroque latere ascellas eleganti constructas opere; totumque aedificium in modum crucis habetur expositum. Habet fenestras 42, columpnas 70, ostia 8; Terror namque ibidem Dei et claritas magna conspicitur et vere plerumque inibi odor aromatum quasi suavissimus advenire a religiosis sentitur. Parietes ad altarium opere sarsurio ex multa marmorum genera exornatos habet. Exactum ergo in duodecimo anno beatus pontifex edificium, Bononiae civitatem Italiae, sacerdotes dirigit, ut ei reliquias sanctorum Agricolae et Vitalis exhibeant, quos pro nomine Christi dei nostri manifestissime crucifixos esse cognovimus » *HF* II, 16. La basilique de Saint-Martin de Tours que Grégoire de Tours, *HF* II, 14, décrit à la page précédente en termes analogues, construite une vingtaine d'années plus tard, avait la même largeur et était un peu plus longue, voir Jean Hubert, *L'art préroman,* Paris 1938, p. 38.

(5) Cette description, assez obscure, a donné lieu à diverses interprétations : Louis Brehier, *L'art en France des invasions barbares à l'époque romane,* Paris 1930, p. 74, a compris que l'église avait à l'entrée une abside ronde et que la nef se terminait donc à chaque extrémité par une abside, interprétation reprise par Émile Mâle, *La fin du paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes,* Paris 1950, p. 135 et note 2. Il n'est cependant question chez Grégoire de Tours que d'une abside et il nous semble, comme à M. Jean Hubert, *op. cit.*, p. 49, « que pour un homme d'église comme Grégoire, le chevet, était tout naturellement en avant ».

ailes d'une élégante structure, l'édifice entier est disposé en forme de croix (1). Il a quarante-deux fenêtres, soixante-dix colonnes et huit portes (2); les parois du chœur sont ornées de plusieurs espèces de marbre ajustées ensemble », ce qui rappelle les travaux d'incrustations de marbres fréquents en Italie dans les basiliques contemporaines.

Grégoire en vient ensuite à la consécration : « L'édifice ayant été achevé dans l'espace de douze ans, le bienheureux évêque envoya des prêtres à Bologne, ville d'Italie, pour demander des reliques des saints Agricol et Vital, qui ont été crucifiés, comme on le sait, pour le nom de Jésus-Christ ». Il donne plus de détails ailleurs : « L'évêque d'Auvergne Namatius sollicita avec dévotion des reliques des saints martyrs, pour les placer dans l'église qu'il avait lui-même construite; il y envoya un prêtre qui, parti avec la grâce de Dieu, revint avec ce qu'il avait été chercher. Le prêtre et ses compagnons, à leur retour, firent une halte à cinq milles de Clermont et firent demander à l'évêque ce qu'ils devaient faire. Au matin, celui-ci avertit les citoyens et se hâta d'aller en grande dévotion avec des cierges et des croix à la rencontre des saintes reliques; ayant réuni les citoyens, le pontife dédia avec grande joie et une grande piété la sainte église illustrée par ces reliques » (3). Il n'y a pas lieu de supposer qu'à cette époque l'« eclesia » ait eu d'autres vocables, en particulier celui de la Vierge (4).

D'autres récits de Grégoire, moins importants, contribuent par de menus détails à restituer la vie de cette cathédrale mérovingienne : l'évêque Eparchius, le successeur de Namatius, habitait une petite propriété de l'église à l'intérieur des murs de la ville devenue ensuite la sacristie, et se rendait la nuit à l'autel de la cathédrale; il trouva celle-ci un jour pleine de démons et leur prince, habillé comme une jolie femme, trônant sur le siège épiscopal (5). Le sanctuaire devait être fermé par un voile sous lequel un jour une alouette chercha à pénétrer après avoir éteint toutes les lampes (6). Une cloche appelle les prêtres à matines (7). Cramne envoie des émissaires parler à Firmin et à sa belle-mère Césarie qui s'étaient réfugiés dans la cathédrale, ces émissaires les amènent au cours de la conversation près des portes de l'édifice sacré et les

(1) L'édifice en forme de croix devait comporter un transept, fait assez remarquable en Gaule au ve siècle, alors qu'on en trouve de nombreux exemples en Italie, en Grèce et en Orient depuis le IVe siècle. Que signifient les « ascellas », bras du transept d'après Mâle, prothesis et diaconicon, d'après Bréhier, ou simplement bas-côtés ?

(2) Comme dans les tentatives de restitution de Saint-Martin de Tours, on essaye en vain de répartir fenêtres, colonnes et portes. Les chiffres de 70 colonnes et de 8 portes ne prouvent pas, comme le pense Mâle, *op. cit.*, p. 134, que la cathédrale avait de doubles bas-côtés; les colonnes peuvent être utilisées pour un atrium, des tribunes, un ciborium, et les portes distribuées sur les côtés ou au chevet comme à Saint-Martin de Tours.

(3) *GM* 43 : « Horum reliquias Namacius, Arvernorum epispopus devote expetiit ut scilicet eas in ecclesia quam ipse construxerat, collocaret. Direxitque unum illuc presbyterum, qui abiens cum Dei gratia, quae petierat detulit... Regressusque cum sociis in quinto ab Arverna urbe miliario revertentes metatum accipiunt et ad episcopum missos dirigunt ut eis quid agant jubeat ordinare. Mane autem facto, sacerdos, admonitis civibus, cum crucibus et cereis ad occursum sanctarum reliquiarum devotissime properat. Congregatis vero civibus, cum magno gaudio atque devotione sanctam ecclesiam his inlustratam pignoribus dedicavit. »

(4) Voir n. 3, p. 200. Ainsi l'affirment tout récemment R. Rigodon, *Vision de Robert, abbé de Mozac,* dans le *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne,* 1950, p. 26 et M. André Gybal, *L'Auvergne, berceau de l'art roman,* Clermont-Ferrand 1957, p. 29. Le culte de saint Laurent comme celui de la Vierge remonterait aux premiers temps de la cathédrale, d'après Savaron, *De ecclesiis et monasteriis Claromontanis,* Paris 1608, p. 16 et d'après Dufraisse, *op. cit.*, p. 327. Il n'est question dans les textes antérieurs au xe siècle que de la basilique Saint-Laurent voisine de Notre-Dame-du-Port, citée par Grégoire de Tours, *VP* VI, 7, et dans la *Vie de saint Bonnet* (*MGH, Scr. rer. merov.*); voir note 6, p. 208.

(5) *GC* II, 21 : « Et quia eo tempore ecclesia parvam possessionem a muros urbis habebat ipsi sacerdoti in ipso quod modo salutatorium dicitur, mansio erat atque ad gratias Deo tempore nocturno reddendas ad altarium eclesiae consurgebat » le diable se trouvait « in modum ornatae mulieris in throni illius cathedra resedentem ».

(6) « In sacrarium autem sub velo transiens, cicindelum extinguere voluit », *HF* IV,31.

(7) « Signum ad matutinis », *HF* II, 23.

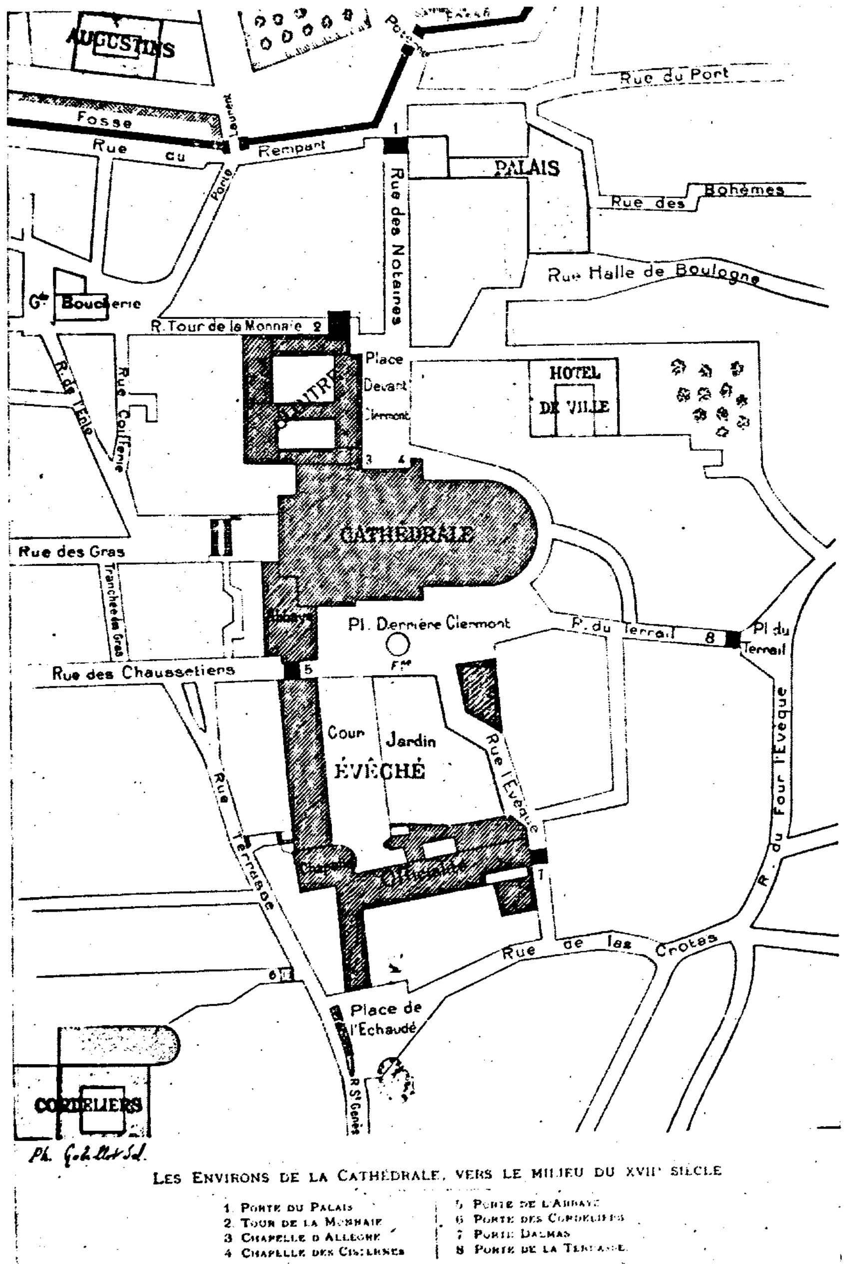


Fig. 1. — Les environs de la cathédrale de Clermont vers le milieu du XVII^e siècle.

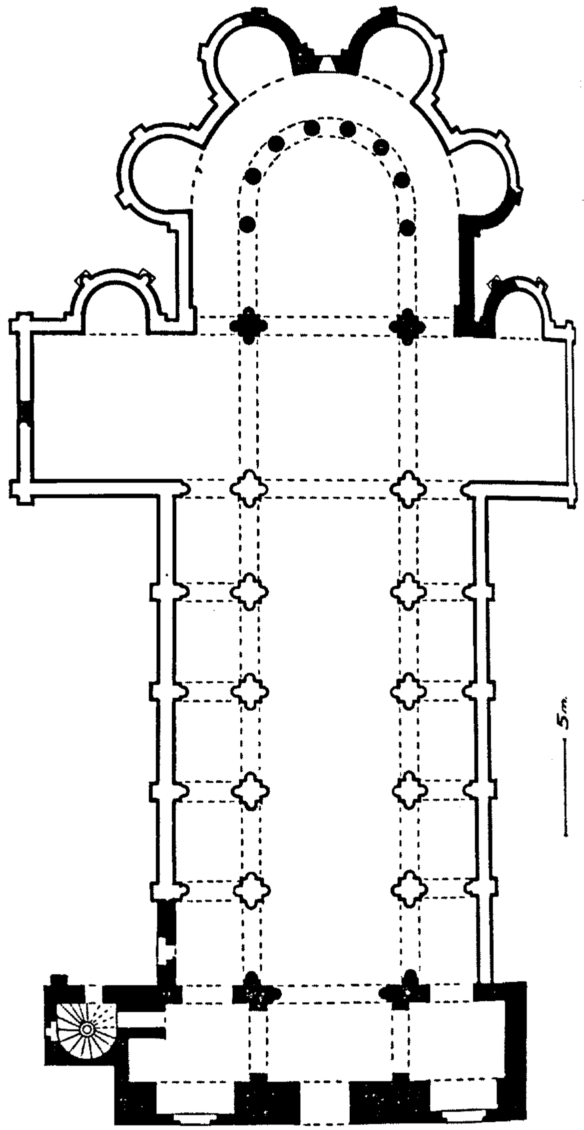


Fig. 2. — Cathédrale de Clermont, reconstitution du plan de la cathédrale romane Katchatrian del.

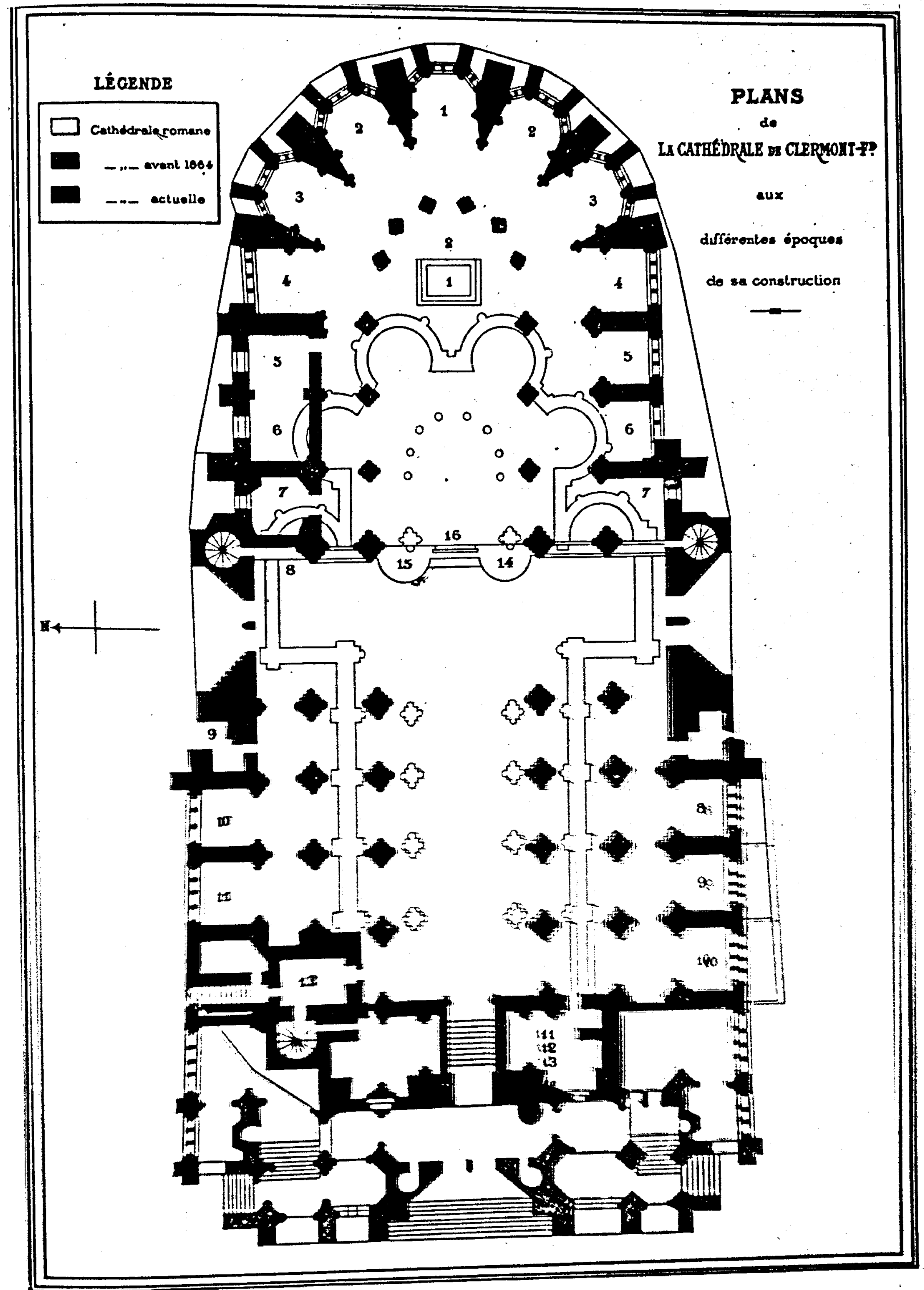


Fig. 3. — Plans de la Cathédrale de Clermont et de l'ancienne cathédrale romane par A. Mallay.

jettent hors de l'église [1] « où ils ne bénéficiaient plus du droit d'asile, au contraire des prisonniers », leurs chaînes s'étant miraculeusement brisées la nuit, ouvrent les portes de leur prison qui devait se trouver à l'intérieur de la ville et entrent dans la cathédrale où, par la suite, l'évêque saint Avit leur rend la liberté [2].

A leur mort les évêques étaient exposés d'abord dans la cathédrale, ainsi en est-il de Sidoine Apollinaire † 489 [3], du bienheureux Quintien † 525 [4] et plus tard de saint Gallus († 557) [5]. A la mort de saint Quintien, saint Gallus, oncle de Grégoire de Tours, nommé évêque, entre dans la ville où il est accueilli par des chœurs de chants et est consacré évêque dans la cathédrale. Après sa mort des miracles se produisirent autour de son lit [5] peut-être conservé dans cette « domus ecclesiae », qui, fort modeste du temps de Namatius et d'Eparchius, était devenue riche du temps de Sidoine Apollinaire : à la mort de celui-ci, un méchant prêtre s'empare avec avidité de tous les biens de l'église et fait préparer dans la maison épiscopale, un festin auquel il invita les citoyens [6].

On connaît le jour de la consécration de la cathédrale de Namatius par le martyrologe hiéronymien qui mentionne au 14 mai : « Arvernus dedicatio ecclesie sancte Agricole » [7] ; il mentionne aussi une fête des saints martyrs à Clermont le 10 décembre : « IIII id. Decembris... et in civit(ate) arvernis sanctae agriculae uitalis mar(tyrum) » [8]. Cette fête qui, au XIe siècle, a, comme la dédicace de Namatius, disparu du martyrologe (Bibl. Nat., lat. 9085), se retrouve sur une inscription des trois châsses que fit faire, du temps de Charlemagne, l'évêque Haddebert; ces châsses se trouvaient encore au moment de la Révolution sur le grand autel de la cathédrale, il y avait sur chacune une inscription en filigranes avec les mêmes caractères et le même travail, ces inscriptions furent transcrites au XVIIIe siècle [9]. La première dit qu'au

(1) « Ad regias aedes sacrae quae tunc reseratae fuerant », *HF* IV, 13.
(2) *HF* X, 6.
(3) *HF* II, 23.
(4) *HF* IV, 5.
(5) *VP* VI, 4, 6.
(6) *HF* II, 23.
(7) (*AA. SS. Nov.* II, Bruxelles 1894, p. 60.) Au milieu du XVIIe siècle, on voulut à nouveau célébrer la dédicace de la cathédrale de Namatius et ayant oublié celle du 14 mai, on la fixa au 28 novembre, lendemain de la fête de la translation des martyrs à Clermont (Luc D'ESTAING, *Nouveau Bréviaire*, 1654, p. 893; J. DUFRAISSE, *op. cit.*, p. 440. L'abbé RAPHANEL, *A travers le passé de la cathédrale*, dans la *Semaine religieuse de Clermont*, janvier 1914, p. 3, ignore curieusement la dédicace du 14 mai et croit à l'ancienneté de la commémoration du 28 novembre. Cette fête du 27 novembre, la principale fête des saints à Bologne (*AA. SS., op. cit.*, p. 147), fut répandue en France par les martyrologes d'Adon et d'Usuard; d'après le martyrologe de Clermont au XIe siècle (Bibl. Nat., lat. 9085, f° 55 v°), on célébrait ce même jour le « natalis » des martyrs et leur translation à Clermont. Puis leur fête, célébrée le 4 novembre depuis le IXe siècle à Bologne, fut adoptée dans le martyrologe romain au XIIIe siècle et aussi à Clermont : dans le martyrologe du XIe siècle, déjà cité, f° 52 v°, on rajouta au 4 novembre, devant la fête du prophète Zacharie, la fête des saints Vital et Agricol en écriture gothique que l'on retrouve dans les deux calendriers du XIIIe siècle et le martyrologe du XIVe, qui constituent le manuscrit de la Canone (Archives départementales, *Fonds du Chapitre cathédral, Supplément*).
(8) *AA. SS., op. cit.*, p. 151. Hippolyte DELAHAYE, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles 1933, p. 343, ne mentionne pas l'inscription de la châsse et s'explique mal cette fête.
(9) La *Gallia Christiana* II, 1720, col. 253 et 254, reporte ces faits au temps de Charles le Simple alors que seul Charlemagne put faire donner à Bologne des reliques à un évêque de Clermont, comme l'a peu après montré LANCELOT, *Mémoire sur l'ancienne Gergovia*, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* IX, 1731, qui en donne un fac-similé, p. 422 (reproduit par A. TARDIEU, *Histoire de la ville de Clermont*, Moulins 1870, p. 240), et apporte de nombreuses corrections au texte de la *Gallia Christiana*. Les châsses furent fondues en 1792.

« In nomine Dei summi et in honore sanctorum martyrum Agriguli et Vitalis Arvernae civitatis, hanc capsa ex elimonia Carolo rege anno XVIII regni sui; nec non Hicterio comite vel reliquis christianis qui hunc auro vel

nom de Dieu tout puissant et des saints martyrs Agricol et Vital de la ville de Clermont, l'évêque Haddebert fit faire cette châsse, la dix-huitième année du règne de Charlemagne (786), avec divers dons; le comte Ithier et d'autres chrétiens réunirent cet or et ces gemmes pour le bien de leurs âmes... » La seconde « au nom de Dieu tout puissant et en l'honneur de sainte Marie et de saint Martial dont les reliques sont ici déposées, Haddebert fit faire une autre châsse »; la troisième : « Ici il y a des reliques de la tête de saint Agricol et de l'échine de saint Vital, l'évêque Haddebert les reçut dans la Cité de Bologne, du temps du roi Charles, le jour de leur fête le IV des ides de Décembre ». Il y avait donc deux châsses des saints Vital et Agricol [1] : la première, d'après l'expression « les saints martyrs de la ville de Clermont », devait contenir les reliques que Namatius avait fait venir de Bologne au Ve siècle, alors qu'Haddebert aurait mis dans l'autre (il peut préciser) « les reliques de la tête de saint Agricol et de l'échine de saint Vital » qu'il avait transportées lui-même de Bologne. Ce nouvel apport de reliques, a-t-on pensé, aurait correspondu à une nouvelle consécration et de là à une reconstruction de la cathédrale de Namatius qui aurait été brûlée par Pépin le Bref dans son incendie de la ville en 761 [2], mais le récit de l'incendie ne parle pas de la cathédrale et, reconstruction et nouvelle consécration sont des hypothèses que rien ne justifie [3].

Au IXe siècle, beaucoup de moines se réfugient avec leurs reliques en Auvergne [4], fuyant les Normands qui parviennent cependant deux fois à Clermont en 862 et en 923; dans sa lutte contre son oncle Charles le Chauve qui voulait lui reprendre l'Auvergne, Pépin II, fils de Pépin Ier d'Aquitaine, se rallie finalement aux Normands en 862, ceux-ci ravagent Clermont et tuent le comte Étienne; Étienne avait chassé l'évêque Sigon et établi sur le siège épiscopal un certain évêque Ado ou Haddebert [5], présent quand Pépin II transporta sur son dos en plein hiver les reliques de saint Austremoine de Volvic à Mozac (863). L'année d'après, abandonné de tous, Pépin est emprisonné par Charles le Chauve à Senlis et le pape Nicolas Ier rétablit l'évêque saint Sigon [6].

gemmas congregaverunt pro animas eorum Haddebertus episcopus fieri rogavit et vos domini episcopi successores nostri cum clero vestro in mercide vestra orate pro nobis Deo Diggus fecit. »

« In nomine Dei summi in honore sancti Mariae, sancti Petri et sancti Marcialis vel quorum reliquiae hic conditte sunt Haddebertus episcopus fieri jussit. »

« Hic hab. reliquias de caput sancti Agrigili et de sancti Vitalis schina; Haddebertus episcopus in Bononia civitate, iubente Carol[o re]ge, recipit festo eorum IIII id. Decembris. »

(1) Le témoignage de Lancelot qui prit l'empreinte de ces châsses, celui du chanoine AUDIGIER, *Histoire manuscrite de l'église d'Auvergne*, p. 341, cité par RIGODON, *op. cit.*, p. 40 : « Aux deux extrémités au haut de l'autel sont deux châsses où ont été conservées les reliques des saints Agricol et Vital » ne laissent aucun doute à ce sujet.
(2) Le successeur de Fredegaire, *MGH, Scr. rer. Merov.* VII, 1888, p. 187.
(3) Cette opinion exposée au XVIIe siècle par P. AUDIGIER, *Histoire d'Auvergne*, éditée à Clermont-Ferrand en 1899, p. 28, fut reprise par RAPHANEL, *op. cit.*, p. 5, puis par H. DU RANQUET, *Clermont-Ferrand, la cathédrale*, dans le *Congrès archéologique de Clermont-Ferrand 1924*, p. 14, et *La cathédrale de Clermont-Ferrand*, 2e éd. 1928, p. 7 et 8; plus récemment encore par le Dr Pierre BALME, *Visite descriptive et historique de la cathédrale Notre-Dame de Clermont-Ferrand*, 1947, p. 7 et *La cathédrale Notre-Dame de Clermont*, s. d. (après 1955), p. 2. A cette prétendue cathédrale du VIIIe siècle, sont ainsi attribués l'ancienne crypte à chapelles rayonnantes et les entrelacs qui s'y trouvent.
(4) R. RIGODON, *Histoire de l'Auvergne*, Paris 1948, p. 38-39.
(5) Le pape Nicolas Ier reproche au comte Étienne cette substitution : « dejecto sanctissimo Sigone Arverno episcopo, in locum ejus, pervasorem Adonem clericum substituisti », A. C. CHAIX, *Monumenta pontificia Arvernicae decurrentibus IXe, Xe, XIe, XIIe saeculis*, Clermont 1886, p. 1.
(6) Léon LEVILLAIN, *La translation des reliques de saint Austremoine à Mozac et le diplôme de Pépin II d'Aquitaine* (863) dans *Le Moyen Age*, 1904, t. 17, p. 281-337, et *Recueil des Actes de Pépin Ier et de Pépin II rois d'Aquitaine*, Paris 1926, p. 227 et suiv., démontre d'après les formules de chancellerie, d'après le nom du notaire

La maison d'Auvergne apparaît alors avec le comte Bernard Plantevelue (884), qui reçoit le comté de Mâcon de Carloman, elle prend un grand éclat avec Guillaume le Pieux, dit comte de Clermont et d'Auvergne, bientôt duc d'Aquitaine, le fondateur de l'abbaye de Cluny en 910[1]. Au bas de son testament il y a la signature de l'évêque de Clermont, Adalard, dont on retrouve le nom dans diverses chartes intéressant la cathédrale : en 896, il demande au roi de France Eudes de laisser la jouissance de certains villages aux chanoines de Saint-Vital-et-Agricol et de confirmer la restitution faite par Charles le Gros (885-888) au profit du monastère élevé en l'honneur des précieux martyrs Agricol et Vital[2]; cette première mention des chanoines de la cathédrale s'accorde avec la tradition qui en fait remonter l'existence au temps de l'évêque Stable et de Louis le Pieux[3].

C'est en 912, à propos d'une donation d'Adalard, que les saints Vital et Agricol apparaissent pour la dernière fois comme les seuls patrons de la cathédrale[4]. En 923, l'Auvergne aurait été à nouveau pillée par les Normands[5].

*
* *

Au milieu du xe siècle, de nombreux textes nous renseignent sur la reconstruction de la cathédrale par le grand évêque Étienne II (937-984), sur sa consécration en l'honneur de la Vierge, sur sa beauté digne de la Jérusalem céleste.

Étienne II, « pontifex inclytus » d'après le martyrologe du xie siècle[6], « precellentissimus Stephanus episcopus Arvernensis » d'après le diacre Arnaud[7], reçut d'abord de Louis IV d'Outremer l'abbaye de Conques[8], qu'il garda quand il devint évêque de Clermont en 937;

Joseph qu'on retrouve dans la chancellerie de Charles le Chauve après la chute de Pépin, d'après celui de l'abbé Lanfroi, abbé de Mozac au temps de Charles le Chauve, qu'il s'agit non de Pépin le Bref, comme le précisait, avec la date de 764, la troisième *Vie de saint Austremoine* (*AA. SS. Novembre* I, p. 86) mais de Pépin II; de même il ne s'agirait pas de l'évêque Haddebert, contemporain de Charlemagne, mais de cet Ado, mentionné par le pape Nicolas Ier (n. 5, p. 205); l'acte original de Pépin II de 847-848 aurait été très remanié à Mozac à la fin du xie siècle, en même temps que la troisième *Vie de saint Austremoine.*

(1) BALUZE, *Histoire généalogique d'Auvergne,* Paris 1708, t. I, p. 4 et suiv.

(2) Michel COHENDY, *Inventaire de toutes les chartes antérieures aux XIIe et XIIIe siècles,* dans les *Annales scientifiques, littéraires et industrielles* 27, p. 355.

(3) DUFRAISSE, *op. cit.* p. 479; P. AUDIGIER, *op. cit.*, p. 28. Étienne II leur fera des legs importants dans son testament, *Gallia Christiana* II, col. 257 ou BALUZE, *op. cit.*, II, p. 38.

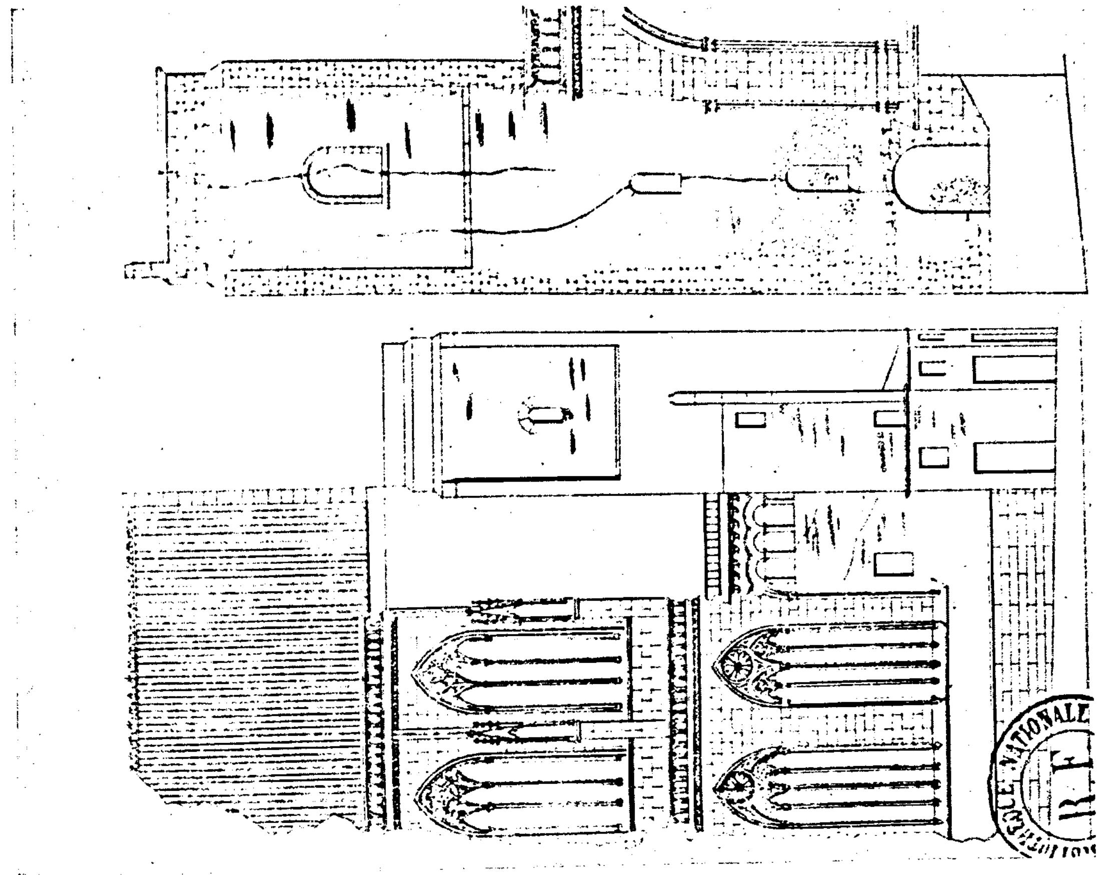
(4) COHENDY, *op. cit.*, p. 356, et *Gallia Christiana* II, col. 253. Le pallium donné à saint Agricol par Adélaïde, épouse d'Hugues Capet, paraît s'adresser plus à ses reliques qu'à sa cathédrale, L. BRÉHIER, *Deux inventaires du trésor de la cathédrale de Clermont au Xe siècle,* dans *Études archéologiques,* Clermont 1910, p. 48.

(5) FLODOARD, *Annales,* éd. Ph. Lauer, Paris 1905, p. 12.

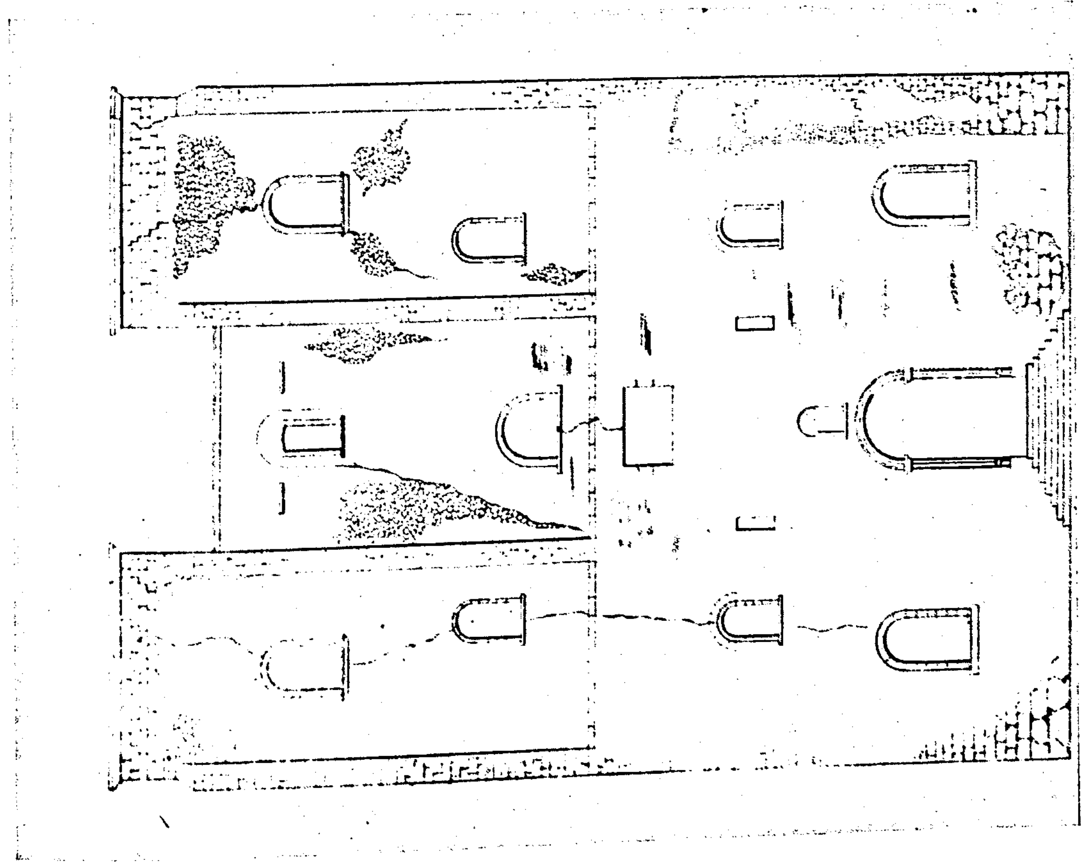
(6) Voir p. 209.

(7) R. RIGODON, *Vision de Robert, abbé de Mozac, op. cit.*, p. 46; il poursuit « vir spectabilis genere... » : d'après P. AUDIGIER, *Histoire de la ville de Clermont,* Bibl. Nat., manuscrit français, II, 485 et d'après BALUZE, *op. cit.,* p. 1, p. 35. Étienne II était le fils du vicomte Robert d'Auvergne et appartenait à la famille des Mercœur par sa mère; on a dit celle-ci sœur de saint Odilon, abbé de Cluny de 996 à 1049, ce qui, d'après les dates, est impossible.

(8) Paul DESCHAMPS, *L'orfèvrerie à Conques vers l'an 1000,* dans le *Bulletin monumental,* 1948, CVI, p. 89, traduit le récit de la translation de sainte Foy en prose, du début du xie siècle : « Étienne, prélat des plus actifs et des plus entreprenants insista pour qu'on remplaçât l'ancienne église devenue trop petite par une église plus vaste. Aussi éleva-t-on rapidement une basilique d'une grande beauté, entièrement construite à neuf depuis les fondations et adossée au monastère ». Le chevet de cette basilique aurait été prolongé d'un très bel oratoire « oratorii igitur aedificii plenaria machinatione architecti consummato » : *Translatio S. Fides, AA. SS.*, t. III, p. 298. On en a sans doute retrouvé en 1876 les substructions en forme de rotonde au milieu du chœur roman, J. HUBERT,



5



4

FIG. 4 et 5. — Cathédrale de Clermont, dessins de la façade romane et des côtés sud et nord du massif de façade faits par A. Mallay en 1848.

la ville aurait alors été très abandonnée[1], la restauration des églises fut en tout cas menée à bien rapidement d'après le « Libellus de ecclesiis claromontanis » de 950 environ[2], qui énumère dans Clermont même trente-quatre églises et en premier lieu la cathédrale : « domum matris ecclesie »; il y mentionne d'abord l'autel « in honore sancte Marie et sancti Agricoli et Vitalis »[3]; sainte Marie l'emporte désormais sur les saints martyrs Agricol et Vital qui lui resteront souvent associés jusqu'au début du XIIIe siècle[4]. Viennent ensuite les autres autels: « altare sancte Crucis, altare sancti Gervasii, altare sancti Iohannis Baptiste, altare sancti Iuliani martyris et altare sancti Angeli ». L'autel de la sainte Croix était couvert d'un pallium à fond de diverses couleurs[5]. Le culte de saint Gervais, martyr de Milan, était peut-être lié à celui des martyrs bolonais, saint Vital et Agricol, retrouvés les uns et les autres par saint Ambroise[6]; le culte de saint Julien s'explique aisément par la célébrité du

Le plan de l'église de Conques au Xe siècle, dans le *Bul. Soc. Antiqu. France*, 1948-1949, p. 240-244, et *L'architecture religieuse du haut Moyen Age en France*, Paris 1952, no 88, p. 68 et pl. XXV; ce serait là une première expérience pour augmenter le chœur et faciliter le culte des reliques mais cette nouveauté ne fut pas du goût de la sainte qui refusa de s'y laisser transporter (*Translatio...*, *loc. cit.*). Étienne II consacra aussi l'église Saint-Géraud d'Aurillac en 972; le plan du XIe siècle (J. Hubert, *l'Architecture religieuse...*, no 100, p. 73 et pl. XXVIII) restera fidèle au plan de déambulatoire rectangulaire et de chapelles orientées de Saint-Philibert de Grandlieu, plan donc ancien mais appelé à un grand succès dans le Nord de la France et en Angleterre. Les deux monuments ne comportaient pas de crypte; ces expériences architecturales, parallèles ou divergentes dans l'Auvergne d'Étienne II, contrastent avec le caractère d'école, de famille très unie que présentent les églises auvergnates romanes.

(1) P. Audigier, *Histoire de la ville de Clermont*, Bibl. Nat., fonds français 11846, t. II, p. 169; nous n'avons pu faire remonter plus haut cette tradition souvent répétée, R. Rigodon, *Histoire de l'Auvergne*, p. 39.

(2) *MGH, Scr. rer. merov.* VII, p. 456; le Libellus a été publié pour la première fois par Jean Savaron, *De sanctis ecclesiis et monasteriis Claromontii*, Paris 1608, avec des commentaires intéressants.

(3) Il y a donc un autel consacré à sainte Marie et aux saints Vital et Agricol et cinq autres ce qui fait six autels et non sept alors que L. Bréhier, *op. cit.*, p. 46, veut faire correspondre à ces soi-disant sept autels, sept reliquaires, une tête en or avec la couronne, le sceptre et la palme, trois châsses dorées, deux en or, enfin la Majesté de Marie : ces sept reliquaires ne pouvaient être dispersés dans l'église, ils étaient d'après l'inventaire réunis, peut-être déjà sur le grand autel de sainte Marie, de saint Vital et Agricol, comme au XVIIe siècle (voir n. 1, p. 205); d'après le diacre Arnaud (Rigodon, *op. cit.*, p. 54 et 55), cependant, la Majesté de sainte Marie était derrière l'autel sur une colonne. On ne peut davantage distribuer ces sept autels d'après le plan de la crypte d'Étienne II confondu par Bréhier avec celui de l'église supérieure : les deux chapelles ouvrant sur le transept n'appartiennent qu'à la construction romane, (Émile Roux, *Epitaphes et inscriptions des principales églises de Clermont-Ferrand, d'après les manuscrits de Gaignères*, dans les *Mémoires de l'Académie de Clermont*, fasc. 17, 1904 p. 5. — L. Bréhier, *Que faut-il entendre par école d'art roman auvergnat*, compte rendu du *Congrès des Sociétés Savantes de Paris et des Départements*, dans le *Journal officiel*, 1931, p. 416).

(4) Cohendy, *op. cit.*, les mentionne dans deux donations du temps de Bégon (977-988), p. 364-365; une de 1016, p. 369-470; une de 1017, p. 371; une de 1021, p. 374; une de 1031-1055, p. 380; une de 1036, p. 387; deux vers 1100 sont les dernières, p. 420; aussi dans les *Deux inventaires du trésor de la cathédrale de Clermont au Xe siècle* publiés par Bréhier, *op. cit.*, p. 35, et dans la *Vie du roi Robert* d'Helgaud, voir p. 218. A la même époque de nombreux textes ne mentionnent plus que la Vierge, ainsi au Xe siècle, Cohendy, *op. cit.*, p. 367-368, p. 369; la donation de Vidraz à l'église de la bienheureuse mère de Dieu « que constructa est mirifice in Claromontensi urbe », p. 369-370 et surtout le sermon du diacre Arnaud, voir p. 212; au XIe siècle, en 1022, p. 375; en 1037, p. 390; en 1055-1073, p. 394-395; ce n'est qu'au XIIe siècle que le vocable de la Vierge l'emporte définitivement.

(5) « Alio polimete super altare sancte Crucis » dit l'inventaire d'Étienne II, publié par Bréhier, *op. cit.*, p. 35.

(6) On est étonné de ne pas plutôt trouver saint Laurent qui, du temps d'Étienne II, apparaît comme patron de la cathédrale (voir n. 4, p. 202) dans une charte de donation du prêtre Calixte à la sainte église de la sainte mère de Dieu, des saints Agricol et Vitla et de saint Laurent (Cohendy, *op. cit.*, p. 359) et dans le testament d'Étienne II, de 959 (*Gallia Christiana* II, col. 257). Saint Laurent était très vénéré dans la cathédrale au Moyen Age, sa fête, le 10 août, était déjà dans le martyrologe du XIe siècle (Bibl. Nat., lat. 9085), fol. 39-40, une fête solennelle comme dans le martyrologe romain, précédée d'une vigile et suivie d'une octave; des reliques de saint Laurent se trouvaient dans le Saint des Saints à la droite de l'autel principal d'après Savaron, *op. cit.*, p. 16-17.

grand martyr de l'Auvergne auquel Grégoire de Tours avait consacrés plusieurs livres[1].

L'autel de saint Jean-Baptiste correspondait-il à des fonts baptismaux? Il n'y a pas trace d'un baptistère proche de la cathédrale et le baptistère *extra muros* dont parle Grégoire de Tours se retrouve alors, selon toute vraisemblance, dans l'église Saint-Jean-Baptiste proche de Saint-Allyre[2].

L'autel de saint Michel aurait fait l'objet d'un sanctuaire particulier : on fait au Xe ou XIe siècle une donation « aux frères vivant en commun de la sainte mère de Dieu et en particulier pour le bâtiment de saint Michel »[3]. Dufraisse mentionne cette église Saint-Michel *quae erat in porticu occidentale matris ecclesiae*, comme j'ai lu dans quelques-uns de nos anciens bréviaires[4]; c'est dans cette église ou chapelle que notre saint Bonnet passait ses nuits en prières et reçut de la Vierge une chasuble que nous conservons précieusement[5]; elle (la chapelle) fut détruite il y a environ trois siècles lorsqu'on fit dessein d'achever l'église cathédrale qui est encore imparfaite de ce côté-là et qu'on voulait continuer jusques au grand degré des Gras, il ne reste présentement que l'effigie de cet archange sur la pointe de la muraille qui est du côté du couchant entre les deux grandes tours ou clochers qu'on y a posés en la mémoire de cette démolition »[6]. Il y eut aussi jusqu'au XVIIIe siècle une chapelle dédiée à saint Michel au premier étage de la tour romane sud (déplacée alors dans la tour nord)[7].

Étienne II consacra solennellement la cathédrale le 2 juin 946 : « IIII non. Iunii Arvernis civitate dedicatio basilicae Scae MARIAE quam Stephanus inclitus pontifex miro honore

(1) D'après le Libellus des églises de Clermont, à Notre-Dame-du-Port, à Saint-Cassius et à Saint-Vénérand, un autel était consacré à saint Julien.

(2) J. Savaron, *op. cit.*, p. 20, n. 4.

(3) Cohendy, *op. cit.*, p. 367-368; A.D. 3 G, arm. 18, sac A, cote 9 : « Breve de substancia Stephano pr(es)b(y-ter)o. In primis mansiones duas que donavit p(ro) anima sua s(an)c(t)e D(e)i genitricis Mariae in com(m)unia fratrum... Et tonna una ad bastim(en)tum s(an)c(t)i Michahelis et de vino modios III »... charte qu'a bien voulu copier pour nous M. Pierre Fournier.

(4) Dufraisse, *op. cit.*, p. 328-329.

(5) Cette légende qui ne se trouve pas dans la *Vie de saint Bonnet* est déjà rapportée au XIIe siècle par Herbert de Norwich (*Vie de saint Bonnet*, dans les *MGH, Scr. rer. merov.*, VI, p. 117); Savaron, *op. cit.*, p. 13, mentionne dans l'office de saint Bonnet du 15 janvier, ces vers : « Sanctitatis dans exemplum, Michaelis petiit templum ».

(6) Dufraisse fait sans doute allusion au projet de façade flamboyante de 1496 connu par un beau dessin conservé aux Archives Départementales, reproduit par A. Tardieu, *op. cit.*, t. I, p. 222. Les statues de Notre-Dame de tous biens à l'Est et d'un saint Michel colossal furent dressées en haut de la toiture de plomb refaite par Jacques d'Amboise au début du XVIe siècle, H. du Ranquet, *op. cit.*, p. 27-28.

(7) P. Audigier, *Description de la cathédrale de Clermont*, Paris, Bibl. Nat., manuscrit français, 32811-32812, p. 302; É. Roux, *op. cit.*, p. 51; abbé Gobillot, *op. cit.*, p. 51. Cet oratoire voûté, à l'étage, dans le portique occidental de la cathédrale s'accorde fort bien avec la description de l'atrium et des cryptes occidentales par le diacre Arnaud, un contemporain, voir p. 212-213. Il est aussi intéressant d'en rapprocher l'oratoire Saint-Michel à Conques : après la fameuse guérison de Guibert l'illuminé, en 985, Gerbert fut de même guéri à Conques à l'autel Saint-Michel, dans l'oratoire Saint-Michel, et se précipita à sonner les cloches « per gradus solarii quod in aditu monasterii arcuata macheria sustentatum jam dicto altare subiciebatur » : *Liber miraculorum sancte Fidis*, éd. A. Bouillet, Paris 1897, p. 91; le solarium se trouvait donc au-dessus du mur à arcatures de l'atrium; là se serait dressé l'oratoire Saint-Michel d'où l'on montait au campanile. M. Lehmann-Brockhaus, *Die Kunst des X Jahrhunderts im Lichte des Schriftquellen*, Zürich 1935, p. 27, y voyait aussi un wetwerk à trois étages, comme celui de la cathédrale de Reims, démoli à la fin du Xe siècle par l'archevêque Adalbéron. L'oratoire Saint-Michel dont parle le Libellus dut, quoiqu'en dise Dufraisse, disparaître quand on bâtit les tours vers 1100; l'autonomie d'un sanctuaire Saint-Michel aurait pu être maintenue, et ceci jusqu'au XVe, par une chapelle de cimetière romane : un cimetière dut alors s'établir (les tombes retrouvées par Mallay, *op. cit.* p. 30 se trouvent au-dessus du niveau de la cathédrale d'Étienne II) à l'Ouest de la façade romane, sans doute jusqu'à l'enceinte primitive, plus tard jusqu'aux grands Gras (trente larges gradus), il était fermé au Nord et au Sud par des maisons qui jusqu'au XIXe siècle empêchaient tout accès latéral à la cathédrale; abbé Gobillot, *op. cit.*, p. 74. Voir note 2, p. 224.

fieri rogavit et ipse consecravit », mentionne le martyrologe du XIe siècle (Bibl. Nat. lat. 9085), au fo 28 [1]. Jean Dufraisse en même temps que Pierre Audigier ajoutent l'année de la consécration, 946 [2].

Parmi les nombreux textes intéressant la cathédrale d'Étienne II, le sermon du diacre Arnaud sur la vision de l'abbé de Mozac, Robert, est le plus remarquable. Déjà connu de

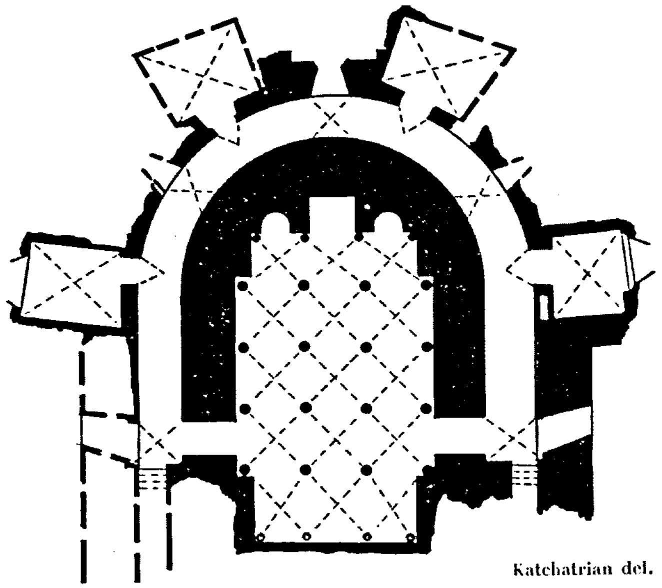


FIG. 8. — Cathédrale de Clermont. Reconstitution de la crypte du Xe siècle.

Savaron [3], ce texte redécouvert par Bréhier [4], qui en avait donné les passages ayant trait à la Vierge reliquaire, a été publié intégralement par Rigodon en 1950 [5].

Ce récit se trouve à la fin de livres hagiographiques de Grégoire de Tours aux fos 130 vo-134 ro du manuscrit latin no 145 de la bibliothèque de Clermont [6]. D'après la paléographie [7]

[1] Elle se trouve aussi dans la Canone (voir n. 7, p. 204) dans le calendrier du XIIIe siècle, au fo 255 et dans le martyrologe du XIVe au fo 65. C'est certainement ce martyrologe, fo 65, que cite DUFRAISSE, *op. cit.*, p. 488, identification qui n'a pas été toujours faite, en particulier par Bréhier.

[2] DUFRAISSE, *ibid.*, Pierre AUDIGIER, *op. cit.*, p. 103 vo. Leur source, sans doute identique nous est inconnue. Cette reconstruction et cette consécration avaient été déjà signalées par SAVARON, *op. cit.*, p. 11, qui les attribuait aussi à Étienne II.

[3] J. SAVARON, *op. cit.*, p. 11.

[4] L. BRÉHIER, *La cathédrale de Clermont et sa statue d'or de la Vierge*, dans la *Renaissance de l'art français*, 1924, p. 205-210.

[5] R. RIGODON, *Vision de Robert, abbé de Mozac*, dans le *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, LXX, 1950, p. 22-55. Il donne avant chaque paragraphe un résumé plus qu'une traduction, vu les redites et innombrables qualificatifs de ce sermon verbeux dans un latin très barbare (*ibid.*, p. 25) aussi donnerons-nous, en latin, à côté d'une traduction libre, les passages intéressant la cathédrale.

[6] Il est écrit au fo 1 vo que ce livre fut donné en 1717 à la bibliothèque des frères prêcheurs par D. Jarton mais d'après SAVARON, *op. cit.*, p. 11, il devait originellement provenir de la cathédrale où il aurait été copié.

[7] BRÉHIER, *op. cit.*, p. 206, date le tout du Xe siècle, le sermon de la fin du siècle, contemporain des inventaires du trésor faits par Étienne II et par son successeur; RIGODON, *op. cit.*, p. 25, date les œuvres de Grégoire de Tours du Xe siècle, le sermon du diacre Arnaud du XIe siècle.

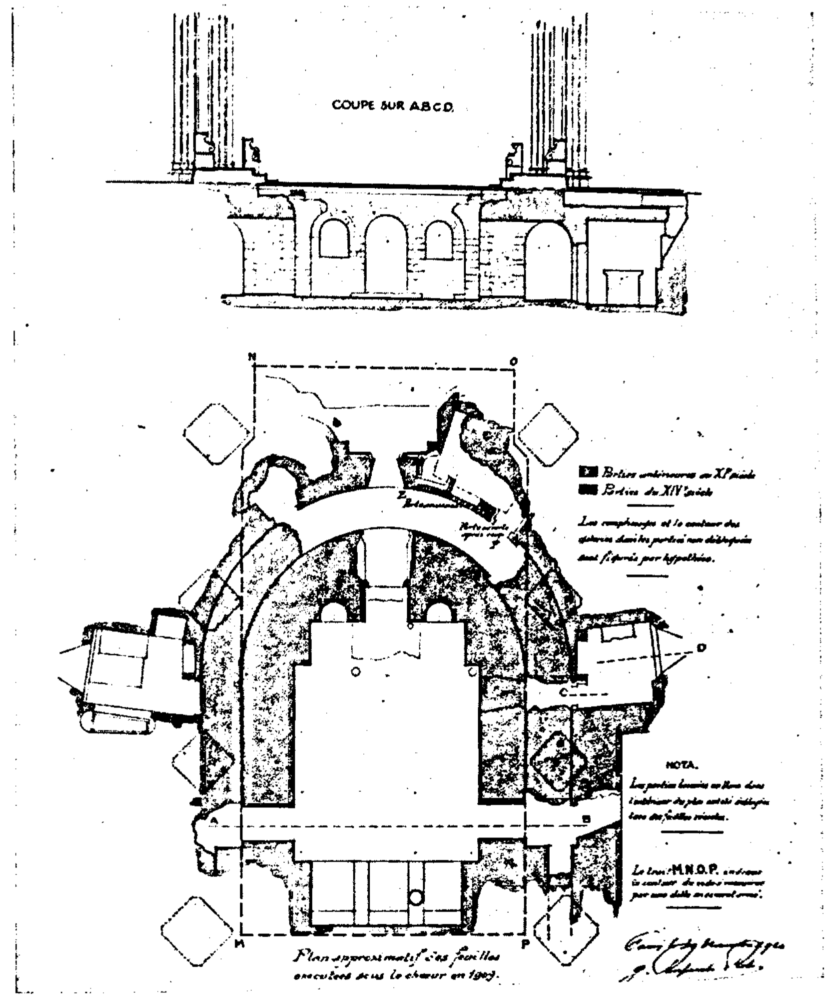


FIG. 6. — Plan et coupe de la crypte.

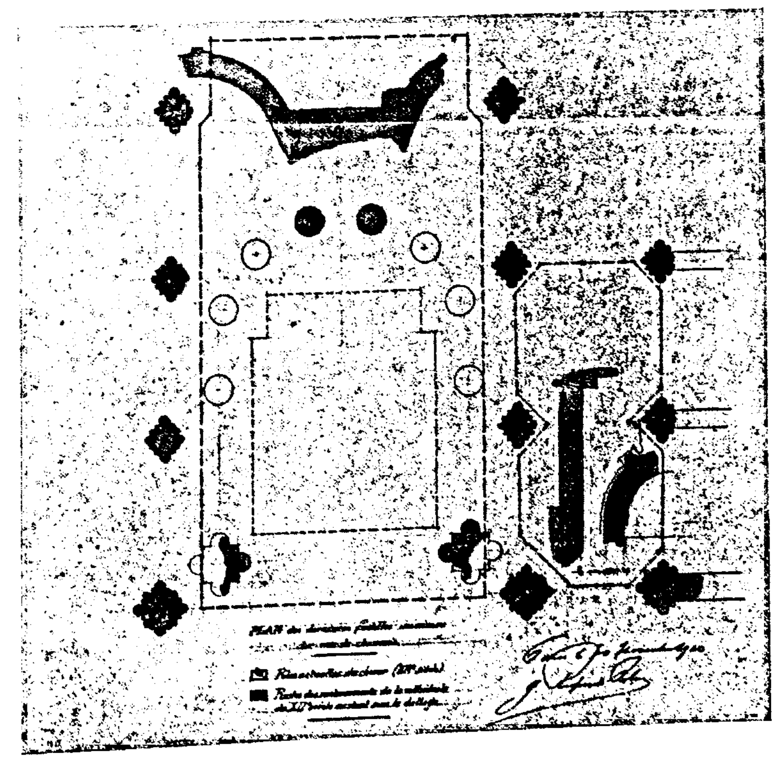


FIG. 7. — Plan de l'église supérieure.

Cathédrale de Clermont, plan des fouilles de la crypte par G. Ruprich-Robert en 1909-1910.

comme d'après l'illustration [1], les œuvres de Grégoire de Tours auraient été copiées à la fin du xe siècle, le sermon du diacre Arnaud au xie siècle. Ce récit est dans la tonalité de l'époque et on n'imagine pas autrement le sermon d'un diacre de l'an 1000. Dans ce sermon emprunté à une vie de l'abbé Robert comportant le récit de sa vision [2], sont mêlés à des réminiscences de l'Apocalypse bien des traits intéressant la cathédrale; le diacre Arnaud écrivait après la mort de l'abbé Robert et celle d'Étienne II, soit après 984 [3]; il connaissait la cathédrale construite par le saint évêque et la vierge reliquaire et s'en inspirait à son tour. C'est dans ce cadre que ce sermon pouvait prendre tout son intérêt pour ses auditeurs : Étienne II construisit dans sa ville de Clermont une basilique en l'honneur de la mère de Dieu toujours vierge, admirable basilique comme on n'a de notre temps rien entrepris ni vu de semblable. La Vierge en l'honneur de laquelle il l'a édifiée et consacrée l'a aidé et inspiré [4].

L'évêque avait auprès de lui un clerc nommé Alleaume, de grande naissance, qui savait travailler aussi bien la pierre que l'or, bien connu de tous nos contemporains, on ne pouvait le comparer à aucun artiste connu auparavant, ce fut lui qui traça avec un roseau le plan de cette église et le réalisa magnifiquement [5]. Étienne II, en songe, entraîne vers la basilique l'abbé Drucbert, le prédécesseur de l'abbé Robert, pour voir les grandes et belles constructions, célèbres dans tout le pays qu'il a préparées pour déposer les reliques : et ayant pénétré dans l'atrium, ils admirent, avant d'y arriver, les portes, hautes de huit coudées, larges de quatre et chaque porte comportait deux admirables grandes roues et sous chacune d'elles on en voyait trois autres avec au milieu comme une grosse noix, chacune de ces portes était d'une beauté ineffable et semblait être de marbre blanc, l'une des roues était d'un vert profond, la seconde d'un bleu d'azur et la troisième comme un rubis [6]... « Les portes franchies ils virent, rapporte l'abbé

(1) Les nombreuses illustrations des œuvres de Grégoire de Tours, qui n'ont été ni publiées ni même mentionnées ont leurs titres écrits en couleurs, souvent en orange, séparés par des bandes de pourpre; sur un fond pourpre se détachent les initiales; elles sont faites d'entrelacs et de rinceaux qui s'achèvent par des têtes d'animaux; elles doivent être contemporaines des initiales du Passionnaire de Saint-Martial de Limoges, Bibl. Nat., lat. 5301, de la fin du xe siècle, mais sont beaucoup plus provinciales. Ph. Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale,* Paris 1927, p. 82-83.

(2) Rigodon, *op. cit.*, p. 54-55 : « Expergefactus autem prefatus Rotbertus... vocans quosdam ex monachis sibi credentibus; visionem eis non distulit intimari. Quibus mirantibus, discebant a Deo visionem hanc revelatam, datoque consilio, presulem, a quo pertinebat, petunt. Causam visionis referunt. Laetatur itaque presul, gaudet de visione, hilarescit in templi revelacione, inflamatur karitatis ardore ... predictamque magestatem citius iubet perficere »... « retro altare decenter iubet efferre ».

(3) *Ibid.*, p. 46 : « in tempore quo precellentissimus Stephanus, episcopus Arvernorum, munia regere videbatur (l'abbé Robert) contigit eum curam erga reliquiarum sanctarum in recondendo habere »... ce ne sont pas là cependant des événements lointains : « rem... nostris diebus manifestatam ».

(4) *Ibid.*, p. 46 : « Denique construxit basilicam in loco quo presulatum susceperat, Arverna scilicet urbe, in honore Dei Genitricis perpetuae Virginis ita admirandam ut nequaquam nostris temporibus ei similis in omni terrarum orbe fuerit coepta nec visa... arbitror quod ipsa Virgo Dei, in cuius laude et honore eam aedificavit et edificando sacravit « ipsi antistiti auxiliatrix custosque animae sit. »

(5) *Ibid.*, p. 47 : « abebat namque penes sae quendam clericum Adelelmum vocitatum, nobilissime genitum, quem obtime idoneum omnique opere ex auro et lapide peritum, cuncti nostri afines noverunt. Nam similen ei, multis retroactis temporibus, in auro et lapide omnique artificio nequimus assimilare. Ipse namque supradictam aecclesiam arundine metivit et mirifice consummavit ». Et celui qui me parlait tenait une mesure, un roseau d'or, pour mesurer la ville, ses portes et sa muraille, dit de même l'*Apocalypse* xxi, I, 15.

(6) *Ibid.*, p. 50-51 : « Ubi domum harum reliquiarum recondenda preparasti? » demande Drucbert « Conspici queas quanta et qualia preparata sint harum condenda reliquiarum... Etenim te innotum fateris quem cuncti habitatores Arvernicae pagi noverunt?... Introgressi itaque atrium, antequam ad ianuas processissent, conspiciunt ipsas ianuas octo cubitis altitudine, latitudine vero quatuor, et in unaqueque ianua duae videbantur esse rotae mire magnitudinis. Singule vero rotae sub se tres videbantur habere rotas et in medio rotarum videbatur quaedam rotunditas in

Robert, des marches monter jusqu'à un pont d'une construction admirable et les piliers des arches qui le portaient à droite et à gauche paraissaient être de l'or le plus pur, « fais attention en marchant sur ce pont, très cher, dit le pontife, car je n'en ai pas encore éprouvé la solidité »; alors qu'ils s'avancent plus à l'intérieur, ils voient une rivière profonde dont Drucbert demande le nom, il lui fut aussitôt répondu que c'était le Physon, des escaliers à droite à et gauche du pont permettaient de monter en son milieu [1]. Regardant du côté de l'Orient, ils voient alors une œuvre d'une beauté ineffable : il y avait treize cryptes (chapelles voûtées), à l'Orient et il y en avait autant à l'Occident mais différentes [2] il y avait dans celles qui se trouvaient dans la partie orientale les douze signes du zodiaque dont nous ne pouvons décrire un à un la richesse car dans ces chapelles il y avait aussi de merveilleuses statues des douze apôtres et aux pieds de chacun d'eux un autel de marbre et contre chacun de ces autels sept lampes brillaient [3].

« Mais parmi ces cryptes il y en avait une plus belle que toutes les autres, elle avait une porte qui semblait toute en or et au sommet de cette porte il y avait douze flûtes de cristal sur lesquelles étaient fixées douze pierres précieuses: les pierres précieuses sur ces flûtes surpassaient en éclat tout le reste... enfin, dans la treizième crypte, au-dessus du milieu de la porte, il y avait un splendide aigle d'or dont les pieds reposaient sur une pierre inconnue d'une beauté indescriptible [4].

« Non loin dans un endroit plus élevé, ils voient un agneau d'une beauté merveilleuse et

modum nucis scilicet magnitudinis... Nam similitudo portarum marmore candido videbantur aessae : et rote, quas in se habebant prima erat viridissima, secunda cerulea, tercia rubicunda. »

(1) *Ibid.*, p. 51-52 : « Transeuntibus vero ianuas, sic prefatus refert Rotbertus, videbant se per gradus ascendere pontum miro opere constructum; sustentoria autem qua se sustentabant ad dextris et ad sinistris videbantur esse ex auro mundissimo. » « Iterantibus autem eis visus est affari domnus presul : Caute Karisime, caute desuper pontem ambulemus, quia necdum eum solidum agnovi. Prospicientibus autem ipsis interius, vident profunditatem cuiusdam riui. Cuius nomen dum ignorarent, requirebat venerabilis Drucbertus antistiti quod nuncuparetur nomine. A quo statim responsum est quod Physon vocaretur. Videbatur scilicet ipsis quod in medietate huius ponti per gradus ad dextris et ad sinistris possent ascendi et descendi. » Le Physon est le premier des quatre fleuves du paradis (*Genèse* ii, 10) il y a ici fusion avec le fleuve d'eau de la Vie jaillissant du trône de Dieu et de l'agneau au milieu de la rue de la Ville, *Apoc.* xxii, 5.

(2) *Ibid.*, p. 52 : « Intendentibus etenim eis a parte Orientis, conspiciunt se tam miro hopere inspici, ut pre nimietatae pulcrithudinis lingua humana valeat fari. Ab ipsa etenim parte, id est ad Orientem, tredecim videbantur esse cryptae; et ad Occidentem simili modo, set dissimiles. » Les cryptes occidentales de la cathédrale de Clermont font penser aux avant-nefs carolingiennes de Saint-Riquier, d'Auxerre, de Reims plus importantes que les massifs porches romans auvergnats qui en seraient la survivance : à Chamalières, à Notre-Dame-du-Port, après être entré par la porte ouest, on monte par un escalier à droite et à gauche dans la tribune qui ressemble à un pont et de la baie du milieu on plonge sur la nef (voir p. 236-237).

(3) *Ibid.*, p. 52 : « Haeae autem que esse videbantur in horientali parte, singule in se habebant duodecim caeli signa, de quarum pretiositate non subpetit nobis narrare per singula. Nam in hunaqueque cripta duodecim appostolorum videbantur esse imagines miro hordine fabricate, ita ut ad pedes uniuscuiusque appostoli altaria viderentur habere mirifico marmore constructa. Contra etiam unum quodque altare VII lampade videbantur ardere. » On retrouve les signes du Zodiaque couronnant à l'extérieur les chapelles rayonnantes de l'église d'Issoire. « La muraille de la ville a douze pierres fondamentales sur lesquelles sont douze noms, ceux des douze apôtres de l'agneau », *Apoc.* xxi, 3; « Sept lampes brûlent devant le trône, ce sont les sept esprits de Dieu », *Apoc.* iv, 19.

(4) Rigodon, *op. cit.*, p. 52 : « In medio autem arum criptarum huna excellentior apparebat cripta que ceteris precellebat; et in ea porta videbatur habere ex auro purissimo; et in summitate ipsius porte duodecim kalami ex precioso xristallo videbantur esse iuncti, super quos calamos duodecim lapides preciosi positi herant. » Puis viennent dans le même ordre les douze pierres précieuses qui ornent les douze pierres fondamentales de l'*Apoc.* xxi, 19-21 : « Hii ergo preciosi lapides iam dictis kalamis superpositi ita honeste insedebant ut, si deessent, ea omnia quae narravimus, pre nimietate splendoris nil deesse videretur. In triscesima etenim cripta, que in sumitate medietatis portae esse videbatur, aderat quedam aquila ex auro obrizo mirifice conposita, cui pedes insisti videbantur incogniti lapidi, cuius preciositatem nemo hominum valet narrari. »

enfin, à droite de l'agneau sept étoiles illuminaient le temple de leur splendeur [1]; ils aperçoivent bientôt le visage de Notre-Seigneur comme durant sa passion si bien que la crainte et l'angoisse permettent à peine d'en contempler la majesté sans prix car, au côté du Rédempteur, on voyait couler l'eau et le sang jusqu'à la ceinture. A sa droite, il y a la statue de sa mère en or précieux et à gauche celle de saint Jean d'un très beau travail [2]. Mais à l'intérieur, dans le Saint des Saints, il y avait un autel surélevé d'une beauté indescriptible auquel on accédait par trois marches : sur l'autel, la majesté du Rédempteur y était merveilleusement peinte de couleurs variées, à droite il y avait la Vierge, à gauche, saint Michel et, de-ci de-là, des chérubins et des séraphins aux ailes ouvertes [3]. »

Derrière l'autel il y avait une magnifique colonne surmontée d'un socle comme de jaspe où se trouvait la statue de la Vierge qu'avait fait faire le vénérable pontife » [4]. Le songe de l'abbé Robert s'achève, on en avertit l'évêque Étienne II. « Celui-ci ordonne d'exécuter au plus vite ladite majesté, d'y placer les reliques déjà mentionnées, qui étaient déposées dans la basilique et de les placer, comme il faut, derrière l'autel; sans aucun doute, il n'y a pas de reliques plus précieuses au monde; le saint évêque les vénérait et honorait plus que les autres reliques car il déposa les reliques des saints dans de nouvelles châsses d'or et d'argent, mais ces reliques de la Vierge, il voulut les honorer d'une façon différente [5]. » C'est la fameuse vierge reliquaire

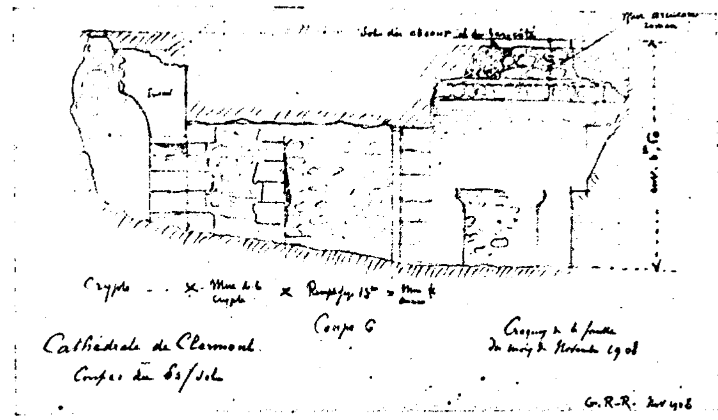
(1) *Ibid.*, p. 53 : « Respicientibus itaque haut procul in eminentiori loco, vident agnum tam mirabili pulcritudine ut eius effigiem nemo valet eloqui. Denique, ipsius agni dextera, VII videbantur esse stelle, qui suo splendore totum irradiabant templum. » Au début de l'*Apoc.* I, 18-20, apparaissent de même les sept étoiles.

(2) RIGODON, *op. cit.*, p. 53 : « Prospicientibusque non longe intuentur vultum nostri Redemptoris sicut in passione, ut vix, pre timore et anxietate eius, preciosissimam auderes conspici magestatem. Nam, ex una latere Redemptoris videbatur fluere sanguis et aqua scilicet usque ad precintum, ut putares non modicum spacium ipsum inibi esse suspensum. Et secus eius, dexteram imaginem suae Genitricis ex auro preciosiori; ad levam vero sancti Iohannis opere mirifico contextum. » Le reliquaire donné en 838 à l'abbaye de Conques par Pépin d'Aquitaine, le père de celui qui transporta les reliques de saint Austremoine à Mozac (voir p. 205), montre de même le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, il comportait une crucifixion peut-être antérieure, Jean TARALON, *La nouvelle présentation du trésor de Conques*, dans *Les Monuments historiques de la France*, 1955, nº 3, p. 126 et 129. Il y avait à la même époque à Conques un crucifix de fort grande dimension, tout d'argent fin à la réserve de la couronne et du vêtement qui couvrait les reins qui sont en or, *Liber miraculorum sancte Fidis*, ...l. 1, 17, p. 53; le crucifix de Conques était dénudé comme celui de Clermont. Il devait aussi s'agir à Clermont d'œuvres d'orfèvrerie, placées peut-être sur l'autel de la sainte Croix.

(3) *Ibid.*, p. 54 : « Interius autem, ad sancta sanctorum videbatur esse eminens altare quoddam, a quo per tres gradus videbatur ascendi... De super vero altare narrabat quod magestas umani generi Redemptoris variis coloribus vidisset pictam mirifice. Ad dextris vero, Mariae virginis effigiem. In sinistra vero parte, Michaelis archangeli vultum. Nam hinc et inde Cherubim necne Seraphin, extencsis alis, videbantur adesse, qui omnia circumtegi non inhoneste obtabant. » Il doit s'agir ici de la peinture de l'abside, une théophanie avec des anges; saint Michel qui devait présider à la porte, préside aussi au fond de l'abside et fait penser à un jugement dernier.

(4) *Ibid.*, p. 54 : « Retro autem altare videbatur columna esse ex mirifico marmore posita; et in sumitate psius columne videbatur in modum iaspidis quedam rotunditas esse mire magnitudinis, supra quem sessorium psam, quam superius narravi constructam, imaginem obtabat venerabilis pontifex salutifere poni. »

(5) « Magestatem citius iubet perficere memoratasque reliquias positas in basilica iam dictas, Deo iuvante solacioque inperciente, retro altare decenter iubet effere. De quibus reliquias nemo dubius existat quod preciosioribus in omni terrarum orbe possint reperiri. Predictus namque ac Deo dignus antistes in tali dilexit amore ut, preter ceteras reliquias, ipsas veneraret et honoraret. Nam thecis aureis vel argenteis plurimorum condivit corpora sanctorum. Harum autem reliquiarum dissimili voluit racione honorari. » *Ibid.*, p. 55. Il avait déjà dit au commencement, *ibid.*, p. 47 : « iam dicto Adelelmo fecit cathedram ex auro et lapidibus preciosissimis fabricare et instar Dei Genitricis miro opere ex auro purissimo in ea locare Filll quoque Domini Nostri, imaginem super genua Matris sedi et in ipso ornatu predictas reliquias nobilissime recondere. » Décrite au XVII^e^ siècle par P. AUDIGIER, *Histoire de la Ville de Clermont*, Bibl. Nat; Mss français, 11845, fol. 103 vº, elle le fut encore par un procès-verbal, au moment de sa destruction en 1792 (R. RIGODON, *op. cit.*, p. 40). Il y en a un dessin à la plume bien connu, au



Crypte de la cathédrale de Clermont

FIG. 9. — Côté sud de la crypte (d'après un dessin de G. Ruprich-Robert en 1908).

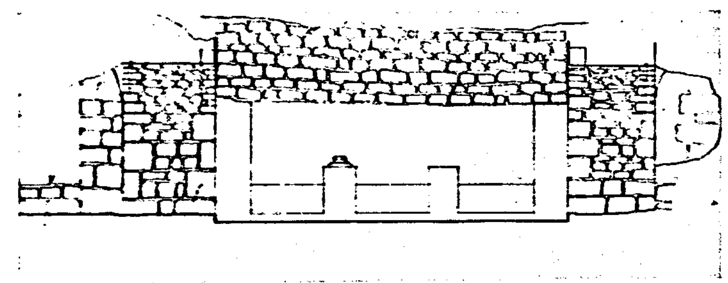


FIG. 10. — Coupe transversale de la crypte.

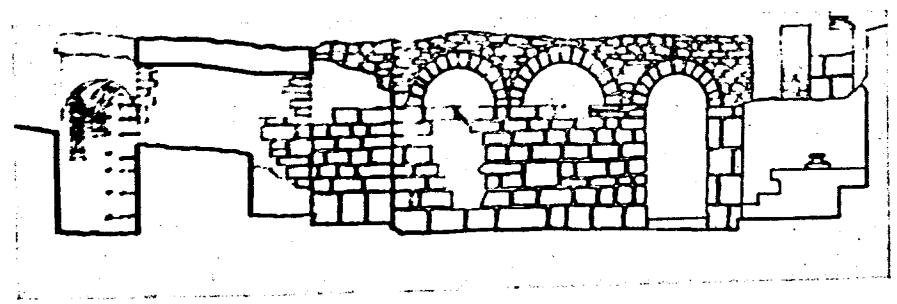


FIG. 11. — Coupe longitudinale sud.

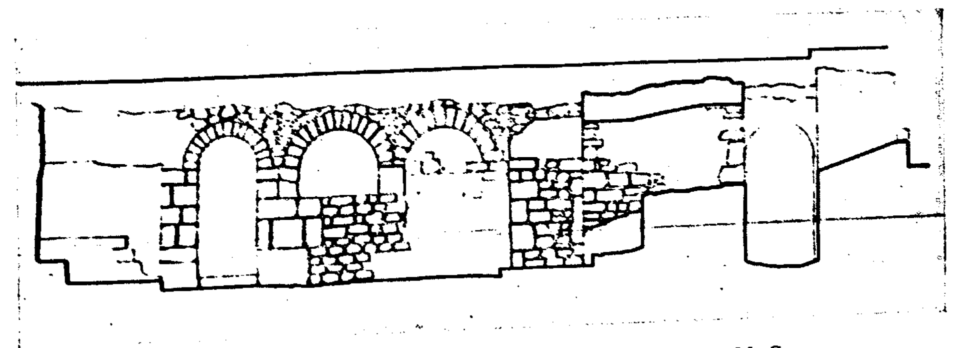


FIG. 12. — Coupe longitudinale nord, relevés faits en 1948 par M. Creuzot.

qu'Étienne II fit fabriquer à Alleaume il y avait une cathèdre en or et pierres très précieuses avec une statue de la mère de Dieu d'un ouvrage admirable en or très fin et celle de son fils Notre Seigneur, assis sur ses genoux, et c'est dans cette statue qu'il déposa les célèbres reliques (1).

* * *

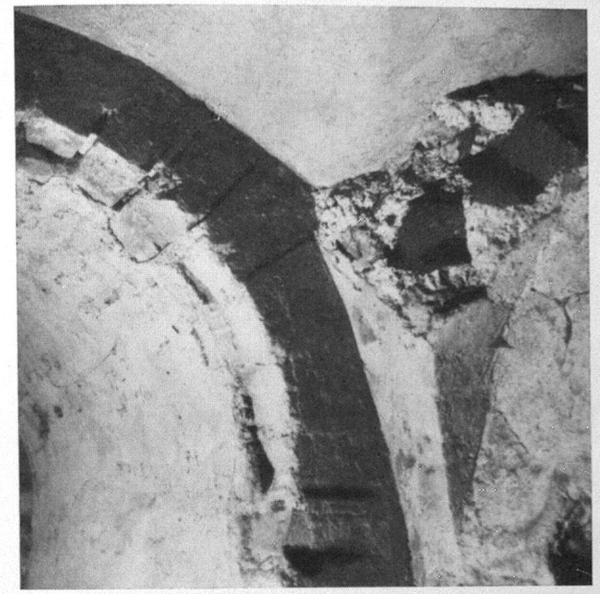
Nous savons peu sur la cathédrale aux XI^e^ et XII^e^ siècles et les deux principaux textes à son sujet prêtent à la discussion : le premier est celui du chroniqueur de Robert le Pieux, Helgaud : le chevet de l'église Saint-Aignan d'Orléans reconstruite en grande pompe par le

début du sermon du diacre Arnaud, fol. 134 v°; il serait du XI^e^ siècle (voir n. 7, p. 212 et 1, p. 213), comme les portiques et les initiales du martyrologe du XI^e^ siècle à l'usage de la cathédrale de Clermont (Bibl. Nat. lat. 9085), (voir note 10, p. 240). La sainte Foy de Conques reste l'exemple le plus frappant de ces majestés : L. BRÉHIER, *La cathédrale de Clermont-Ferrand et sa statue d'or...*, p. 209-210, s'appuie sur ce sermon du diacre Arnaud pour voir dans la Vierge de Clermont le prototype des autres statues, en particulier de celle de sainte Foy; il y aurait eu cependant du temps de Charles le Chauve ou du moins des premiers temps de l'abbatiat d'Étienne II à Conques, une statue de sainte Foy beaucoup plus modeste, qui aurait pu être le point de départ de la vision de l'abbé Robert et de l'exécution de la majesté de Clermont; ensuite, après la mort d'Étienne II en 984, qui correspond avec le miracle de Guibert l'Illuminé, au début d'une grande prospérité pour Conques, peu de temps avant la venue de Bernard d'Angers (vers 1015), on aurait refait beaucoup plus somptueusement la sainte Foy, pour égaler la Vierge de Clermont : « quos autem precipuum ornati hoc est decus imaginis, que ab antiquo fabricata, nunc reputaretur inter minima, nisi de integro reformata in meliorem rẹnọvaretur figuram », Bernard D'ANGERS, *Liber miraculorum sancte Fidis*, p. 53, cité par J. HUBERT dans le *Bul. Soc. Antiqu. France*, 1943-1944, p. 391 et *ibid.*, 1948-1949, p. 240, aussi par P. DESCHAMPS, *op. cit.*, p. 91; voir J. TARALON, *op. cit.*, p. 123-124; la multiplication des vierges de majesté et des vierges romanes auvergnates en bois, souvent très tardives, témoignent en tous cas du succès de la Vierge de Clermont (L. BRÉHIER, *Vierges romanes d'Auvergne*, Le Point, XXV, 1943); nous n'avons pas à revenir sur ce sujet qui intéresse plus l'orfèvrerie et la statuaire que la cathédrale; non plus sur les pièces d'orfèvrerie des inventaires du trésor de la cathédrale faits sous Étienne II et sous son successeur Bégon, publiés par DOUET D'ARCQ, *Inventaire du trésor de la cathédrale de Clermont-Ferrand*, dans la *Revue archéologique* X, 1853 p. 160-174, et par BRÉHIER, *Deux inventaires du trésor de la cathédrale de Clermont au X^e^ siècle...*, voir p. 208, n. 3. Un autre, non publié, date de 1055-1073, COHENDY, *op. cit.*, p. 398.

(1) Il y a dans le martyrologe du XIV^e^ siècle contenu dans la Canone (voir n. 7, p. 204), au f° 32, un « Memoriale reliquiarum quas sanctus Austremonius secum detulit ad urbem arvernam : In primis de umbilico Filii Dei cum quinque unguibus de sinistra manu : et prepucius ipsius cum duabus unguibus de dextera manu; et de pannis quibus fuit involutus; et undecimam partem sudarii que fuit ante oculos ejus cum sanguine ipsius; et de tunica; et de barba; et de capillis; et de precincto ejus cum sanguine; et tres ungues ejus ex recisione manus dextere; et partem spine corone; et de pane quem ipse benedixit; et exspongia ejus; et de sepulcro ipsius Domini; et ex virgis quibus cesus fuit; et de capillis beate Marie tres; et brachiale ipsius; et de vestimento ipsius cum lacte; et de pallio quod ipsa fecit. Has vero reliquias Stephanus, episcopus, condiuit in ymagine matris Dei et in ymagine Filii ejus »; ce texte mentionné par SAVARON, *op. cit.*, p. 11, copié par P. AUDIGIER, *op. cit.*, p. 105 v°, a été publié par BALUZE, *op. cit.*, t. II, p. 39, et par TARDIEU, *op. cit.*, p. 240. Le titre du Mémorial, lié aux légendes qui entourent saint Austremoine, n'inspire guère confiance, on est surpris du nombre des reliques ayant trait à l'enfance du Christ, l'ombilic, le prépuce, les langes (?), et surtout à sa passion : le suaire, la tunique, la barbe, le pagne ensanglanté, une partie de la couronne d'épines, le pain de l'eucharistie, l'éponge, un morceau du Saint-Sépulcre et les verges de la flagellation par rapport aux reliques de la Vierge mentionnées tout à la fin : trois cheveux, le bracelet (?), son vêtement avec le lait, le pallium qu'elle a fait. En 1269, Saint Louis donna à l'évêque Guy de la Tour une croix ornée de pierres précieuses contenant entre autres une portion de la sainte Croix, une épine de la couronne du Christ, des fragments du suaire, du manteau de pourpre, les langes de l'enfance du Christ, le linge qui le ceignait durant la Cène (*Gallia Christiana*, t. II, col. 278); ces analogies incitent à penser que les reliques du Mémorial ne sont pas non plus antérieures à l'époque des croisades où apparaissent ces listes de reliques, en particulier le pain de l'Eucharistie et le prépuce n'y apparaissent pas avant le XIII^e^ siècle.

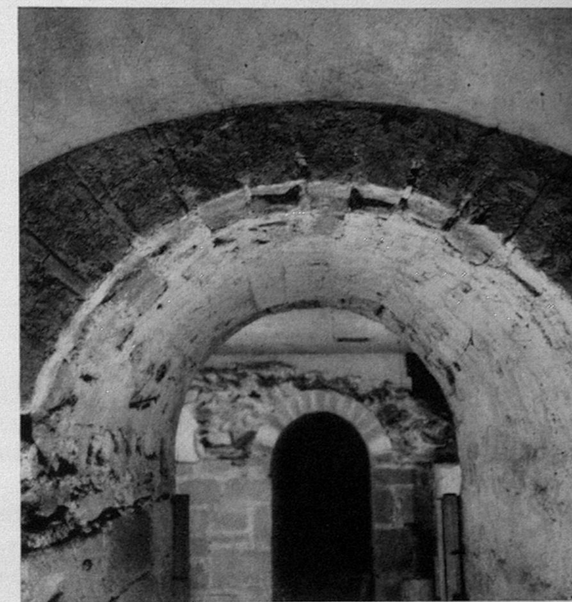
Crypte de la cathédrale de Clermont du X^e^ siècle.

FIG. 13. — À l'entrée actuelle, voûte d'arêtes couvrant la travée nord-ouest du déambulatoire, l'arcade ouvre sur la salle centrale. — FIG. 14. — La même arcade nord avec celle en face du côté sud, accès primitifs à la salle centrale. — FIG. 15. — Niche sud-est et son cordon de briques. — FIG. 16. — Arc d'entrée dans la chapelle nord-est. — FIG. 17. — Salle centrale. — FIG. 18. — Fragments dans la crypte. ⟶



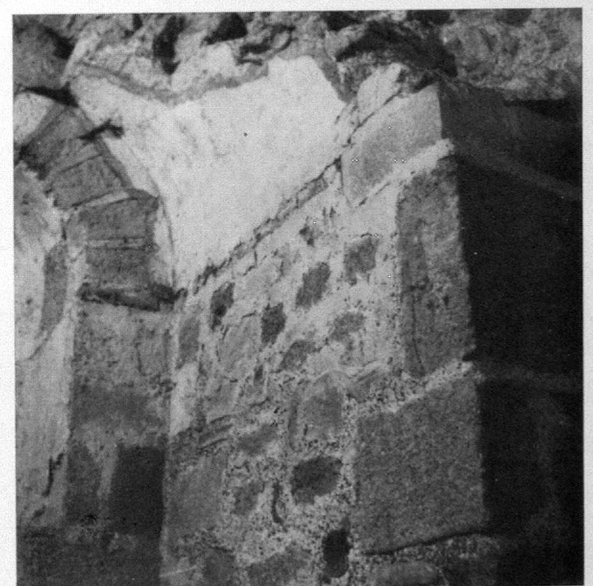
Cliché M. Troiekouroff.

13



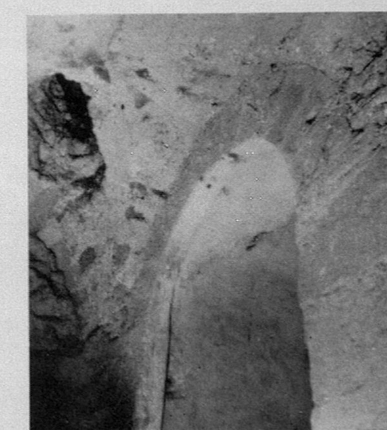
Cliché M. Troiekouroff.

14



Cliché M. Troiekouroff.

15



Cliché M. Troiekouroff.

16



Cliché P. Fournier

17



Cliché D. Fossard.

18

roi Robert en 1029 aurait imité celui de la cathédrale de Clermont : « caput autem monasterii fecit miro opere in similitudinem monasterii sancte Marie, matris Domini et sanctorum Agricolae et Vitalis in Claromonte constituti »[1]. On a noté l'écart de 83 ans qui sépare la dédicace de la cathédrale d'Étienne II de celle de Robert le Pieux, écart considérable à une époque de nombreuses constructions et de l'évolution rapide de l'architecture[2]. Ayant retrouvé par les fouilles d'une part la crypte à déambulatoire et à chapelles rayonnantes de Saint-Aignan sous le chevet du XVe siècle, d'autre part la crypte de la cathédrale de Clermont sous le chevet du XIIIe siècle, on a cru voir là les deux monuments dont parle Helgaud alors que cette identification présente de grandes difficultés[3]; on ne peut en déduire que la célébrité de la cathédrale à l'époque; un peu plus tard, le roi Robert, au cours d'un pèlerinage de Carême, fut accueilli à Clermont par sainte Marie[4].

D'après les chartes, la cathédrale de Clermont, déjà largement dotée par Étienne II, reçut au XIe siècle de très nombreuses donations ou restitutions qui l'enrichirent considérablement[5], les plus importantes sont dues aux comtes et aux évêques issus souvent de la famille des comtes, ainsi en 1021, une donation de l'évêque Étienne IV et en 1022 de son frère Robert, comte de la ville d'Auvergne[6]. Les donations se multiplient sous l'évêque Renco (1031-1055), oncle de saint Robert, le fondateur de la Chaise-Dieu[7], en particulier le comte Guillaume, en 1033, cède la partie occidentale de la ville, soit l'évêché et en 1043, la monnaie et les monnayeurs, qui fonctionnaient dans la tour de la monnaie, derrière le grand cloître[8].

Les chanoines continuent à s'enrichir, ils reçoivent leur statut en 1060, leur nombre est fixé à vingt, et on fait un mémorial des libéralités qui leur ont été faites, c'est à cette époque sans doute qu'on reconstruisit les bâtiments monastiques car la vie en commun des chanoines disparaîtra au milieu du XIIe siècle[9].

(1) V. MORTET, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture,* Paris 1911, p. 56, ou HELGAUD DE FLEURY, *Roberti regis francorum vita,* Migne, *PL,* t. CXLI, col. 925.

(2) Jean HUBERT, *L'architecture religieuse au haut Moyen Age en France,* Paris 1952, pl. XXVI, no 94.

(3) Ce n'est pas la crypte de la cathédrale de Clermont que l'on peut comparer avec celle de Saint-Aignan d'Orléans, mais le chevet de l'église supérieure qui est postérieur à la crypte et aussi à la construction de Robert le Pieux. Par ailleurs des fouilles récentes ont révélé le plan de l'ancienne nef et le transept de l'église de Robert le Pieux, Dr F. LESUEUR, *Saint-Aignan d'Orléans, l'église de Robert le Pieux,* dans le *Bulletin monumental,* 1957, 3, p. 199 et 202. Le plan de la crypte montre après le carré du transept un rétrécissement, indiquant une reprise, pour faire une crypte voûtée et un chevet plus étendu vers l'Est que ne devait l'être le chevet du temps de Robert le Pieux, chevet qui nous serait inconnu comme celui qui couronnait la crypte d'Étienne II au moment où écrivait Helgaud. En 1014, le chancelier Hervé avait élevé à Saint-Martin de Tours un chevet à déambulatoire, sans crypte, plus évolué que celui d'Étienne II (J. HUBERT, *op. cit.,* no 95, p. 70-71 et pl. XXVI).

(4) HELGAUD, *ibid.,* col. 931.

(5) COHENDY, *op. cit.,* p. 369-370, 391.

(6) *Ibid.,* p. 375 et 385.

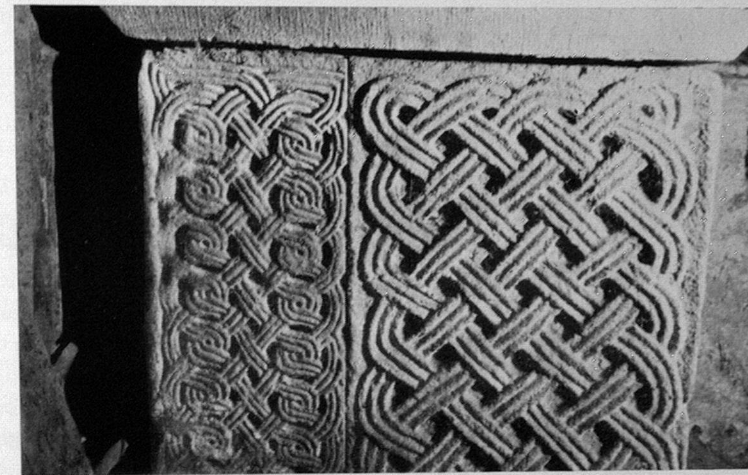
(7) *Ibid.,* p. 380, 383, 389, 394, 395, 391, 392, 393.

(8) BALUZE, *op. cit.,* t. II, p. 46 et 48.

(9) COHENDY, *op. cit.,* p. 396, 408, 416, 427; G. ROUCHON, *Notre-Dame de Clermont, la cathédrale, son chapitre,* Clermont 1934, *op. cit.,* p. 34.

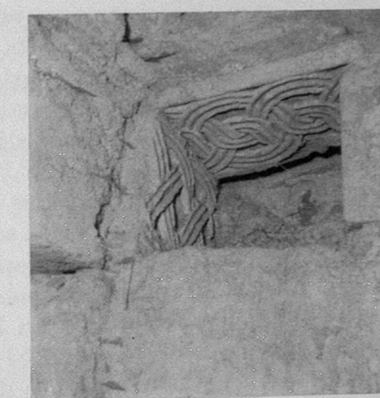
Crypte de la cathédrale de Clermont.
Fragments de plaques d'entrelacs du Xe siècle remployés à l'époque romane.
FIG. 19. — Fenestella constituée dans la chapelle sud-est. — F.G. 20 et 21. — Autel de la chapelle nord-ouest. FIG. 22. — Empreintes de plaques de chancel dans l'ancienne entrée de la chapelle sud-ouest. — FIG. 23. — Niche faite avec des fragments de pilastres d'entrelacs dans la chapelle sud-est. — FIG. 24, 25, 26, 27, 28 et 29. — Fragments exposés sur le mur ouest de la crypte. ⟶


19 Cliché D. Fossard.


20 Cliché P. Fournier.

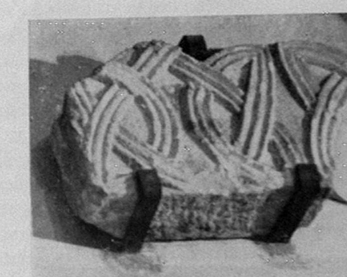

21 Cliché P. Fournier.

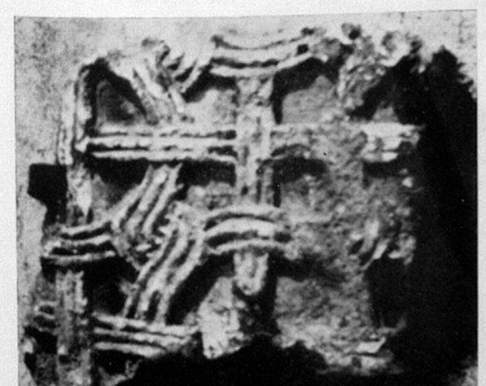

22 Cliché P. Fournier.


23


24


25


26


27


28


29

En 1095, l'évêque Durand, ancien abbé de la Chaise-Dieu, prépare le concile de Clermont, il meurt la veille de l'ouverture du concile et est enterré par le pape Urbain II dans la nouvelle chapelle Saint-Nicolas, due à la donation d'Anselme d'Olbi à son retour d'un pèlerinage à Saint-Nicolas de Bari [1]. D'après Dufraisse [2], cette chapelle Saint-Nicolas, construite en 1090 dans le cloître de la cathédrale par l'évêque Durand, était en pierre blanche et non en pierre grise comme l'est la nouvelle cathédrale, cette date de la chapelle Saint-Nicolas, donnerait approximativement celle du cloître et de l'église romane.

Peu après, Urbain II, proclame à Clermont la première croisade [3]. En 1097, il confirme les privilèges accordés à l'église d'Auvergne et le droit pour l'évêque de prendre le premier rang à la cérémonie de la consécration de l'archevêque de Bourges [4] : ce serait sur l'ordre d'Urbain II que l'on reconstruisit alors la cathédrale de Clermont, d'après un érudit du XVIe siècle, Papire Masson : « Bien que Clermont ne dépendît pas directement d'Urbain II, on reconstruisit sur son ordre le temple de la Vierge, qui devint le plus magnifique de l'Auvergne, dans la sacristie de cette cathédrale, est conservée cette histoire de Baudoin » [5] ; il nous faut nous contenter de ce texte confus car, d'après les éléments qui en subsistent, c'est approximativement la date de la cathédrale dont Mallay avait restitué le plan [6].

Au cours du XIIe siècle, des guerres souvent dramatiques amènent les rois de France à prendre possession de l'Auvergne, ils sont appelés par les évêques pour se défendre contre les comtes, quoique les uns et les autres aient souvent appartenu à la même famille : en 1121, l'évêque Étienne VI va se réfugier près du roi, le comte s'est emparé de la Cité « l'a occupé et par la trahison du doyen a fortifié l'église Sainte-Marie épiscopale » bientôt « vainqueur en toutes choses le roi Louis VI le Gros restitue à Dieu son église, aux clercs leurs tours et à l'évêque sa cité » [7]. En 1126, il doit faire une nouvelle expédition et prend Montferrand, de même Louis VII en 1163 « hastivement chevaucha en ces parties, toz encoragiez de vanchier la honte et le domache des églises » [8] ; Philippe-Auguste rétablit deux fois l'évêque Robert en 1197 et en 1205 et triomphe définitivement. En 1262, saint Louis marie son fils Philippe

(1) COHENDY, *op. cit.*, p. 416. C'est là que se tenaient les réunions capitulaires alors que la maison de l'abbé du chapitre se trouvait à l'angle nord-ouest de la cathédrale (abbé GOBILLOT, *op. cit.*, p. 50-51 et 56). Au XVe siècle, la chapelle Saint-Nicolas fut remplacée par la chapelle d'Allègre.

(2) DUFRAISSE, *op. cit.*, p. 504.

(3) Malgré bien des divergences d'opinion, le Concile se serait tenu essentiellement à la cathédrale, R. CREGUT, *Le Concile de Clermont*, Clermont-Ferrand 1895, p. 98.

(4) CHAIX, *op. cit.*, p. LIX.

(5) PAPIRE MASSON, *De episcopis urbis qui romanam ecclesiam rexerunt*, Paris 1506, p. 189 : « sed arvernum municipium Urbani beneficio non caret templum enim Virginis in eo iussu eius exaedificatum est magnificentissimum Arvernorum, in cuius vestiario illam Balduini historiam servari moneo. » Il dit déjà à la page précédente, p. 188 v° : « Hic pontifex vir egregius vita et moribus (Urbain II), fuit hoc enim elogium ei tribuitur a Balduino Carnotensi belli sacri cui interfuerat primo scriptorare. » Il doit s'agir, non de Baudoin de Chartres, mais de Foucher de Chartres qui assista au Concile de Clermont et participa avec Baudoin de Flandre à la première croisade et en est le meilleur chroniqueur (A. MOLINIER, *Sources de l'histoire de France* II, p. 282 et 284) ; mais dans ses *Gesta Francorum*, dont effectivement un manuscrit se trouve à Clermont (Clermont, Bibl. Mun., M. 199), publié par MIGNE, *PL*, t. CLV, col. 825-940, il n'y a rien au sujet de la cathédrale de Clermont.

(6) DUFRAISSE, *op. cit.*, p. 497, suivi de tous les historiens, a critiqué avec véhémence le témoignage de Papire Masson ; l'accusant à tort de ne pas citer de source, et en s'appuyant sur des arguments stylistiques sans valeur et qui se retournent aujourd'hui en faveur de Papire Masson.

(7) SUGER, *Vie de Louis VI le Gros*, éd. Migne, *PL*, t. CLXXXVI, col. 1322, ou éd. Waquet, Paris, 1929, p. 233 et 235 : « ecclesiam beatae Mariae episcopalem decani fraude multa tyrannide munivisse »... « Rex autem et Deo ecclesiam et Clero turres et Episcopo civitatem... victor in omnibus restituit. »

(8) *Suite des grandes chroniques de France, dites de Saint-Denis*, dans le *Recueil des Historiens de la France*, XII, 1781, p. 205. Aussi BALUZE, *op. cit.*, t. II, p. 65 et 69.

le Hardi avec Isabelle d'Aragon dans la cathédrale de Clermont, celle du XIe-XIIe siècle, et donne avec Blanche de Castille des vitraux pour la nouvelle cathédrale de Jean Deschamps dont le chevet commence à se dresser derrière l'ancien [1].

* * *

En 1793, la tour sud de la façade avait été très abîmée quand, sur l'ordre de Couthon, on avait voulu enlever le gros bourdon en mettant le feu à la charpente, il s'était détaché en enfonçant trois voûtes [2]. Jusqu'à cette époque, la façade ouest était restée comme au Moyen Âge, isolée des faces latérales de la cathédrale par des maisons qui clôturaient les côtés du cimetière des Gras. On détruisit en 1796 les gradins qui en constituaient le côté ouest et on fit communiquer la façade avec le côté nord ou « place devant Clermont » [3]. En 1844, on abattit la maison à l'angle sud-ouest de la cathédrale qui s'élevait par ailleurs sur l'ancien mur romain [4].

Mallay reconstitue, en partant de la façade romane, le plan de l'ancienne cathédrale [5], il l'envoie en 1848 au Ministre des Cultes en même temps que le dessin des tours romanes (fig. 4) [6], et que le projet d'une nouvelle façade [7]. En 1850, il établit un dossier relatif « à des travaux de démolition des tours de façade ouest de la cathédrale et de la construction de la façade neuve » exécutés peu après [8]. On ne tarda pas à s'apercevoir que l'édifice entier, privé de

(1) H. DU RANQUET, *La cathédrale de Clermont-Ferrand*, 1928, p. 12 et 95.

(2) Régis CREGUT, *Les tours romanes de la cathédrale*, dans le *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, 1909, p. 216 ; aussi abbé GOBILLOT, *op. cit.*, p. 74-76.

(3) Abbé GOBILLOT, *op. cit.*, p. 51-52.

(4) Archives départementales du Puy-de-Dôme, T.O. 228 ; le plan 731 de 1840 de Ledru est antérieur à la destruction de la maison Fressanges et donne déjà un projet de nouvelle façade. Le plan 731B de 1945, postérieur à la destruction de la maison, donne un relevé des parties romanes du massif de la façade qu'il distingue des aménagements gothiques postérieurs plus clairement que les autres plans (nous l'avons utilisé pour notre restitution).

(5) A. MALLAY, *Études archéologiques à l'usage de MM. les élèves..., op. cit.*, p. 48 : « D'après les proportions de ce qui reste, il est facile de reconstruire l'édifice entier qui devait ressembler à l'intérieur de Notre-Dame du Port, et qui comme elle (*sic*) devait avoir, avant le XIe siècle, les nefs latérales autour du sanctuaire et les chapelles rayonnantes. » Il ajoute dans le *Cours élémentaire d'archéologie sacrée*, 1844, p. 90 : « J'en ai refait le plan et je peux établir la preuve de ce fait », et dans un rapport de 1855 aux Archives des Monuments historiques : « Lorsqu'en 1848, dans le travail complet que j'avais adressé au gouvernement pour l'achèvement de la cathédrale de Clermont, j'indique sur mes plans et dans mon rapport la forme et les dimensions de l'ancienne cathédrale, je ne devais pas espérer qu'un plan fait par induction, à l'aide des parties conservées à l'Ouest, se trouverait juste dans toutes ses parties et que je découvrirais au point où je les avais indiquées la crypte et les chapelles rayonnantes, c'est cependant ce qui est arrivé. » Nous n'avons pas cet ancien plan de Mallay mais un autre postérieur à la construction de la façade de Viollet-le-Duc, publié bien par hasard, au début de l'article de E. ROUX, *op. cit.* ; un des originaux, connu des seuls archéologues clermontois, avait été égaré après 1947 : Dr P. BALME, *Les substructions de chapelles rayonnantes mises au jour de la crypte de la cathédrale de Clermont appartiennent-elles à l'édifice du Xe siècle?* dans la *Revue d'Auvergne*, 1956, t. LXX, p. 41.

(6) R. CREGUT, *op. cit.*, p. 217, publie ces dessins communiqués par M. Jarrier qui a conservé les papiers de Mallay, dessins bien plus précis que les autres gravures connues.

(7) Plan des Archives des Monuments historiques de 1848 ; un autre projet a été publié par Émile THIBAUD, *La cathédrale de Clermont*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1864, fig. 8, p. 20 ; ces projets diffèrent de celui qui fut réalisé en 1867 par Viollet-le-Duc.

(8) Archives départementales du Puy-de-Dôme, T O 223. Le cahier de charges signé par Mallay porte que les tours romanes seront démolies jusqu'à la hauteur qui sera fixée par l'architecte, ce qui est exécuté ; on trouve un fragment de relief gallo-romain en marbre blanc dans la maçonnerie du pignon ouest actuellement démoli de la cathédrale, *Procès-verbal de la Séance académique du 6 février 1851*, dans les *Annales scientifiques de l'Auvergne*, 24, 1851, p. 110. En même temps on dut trouver murées dans les niches du narthex, les statues gothiques données par Mallay au musée (n. 5 p. 238).

l'appui de ces tours menace de s'écrouler, on élève un large mur de refend qui consolide toute la nef et en diminue d'autant la longueur [1].

En octobre 1855, Mallay, en faisant quelques travaux pour l'arrangement du chœur, découvre, dans le bas-côté nord du chœur, la crypte, fouille la chapelle nord-ouest, conservée moins la voûte, et veut poursuivre : « J'ai fait faire une fouille à quelques mètres de distance et j'ai trouvé la place des colonnes du chœur, c'est-à-dire les dés de pierre qui les supportaient et le mortier qui avait conservé l'empreinte du premier tore. J'ai trouvé de plus toute la partie de la crypte indiquée sur le plan par une teinte grise » c'est la crypte d'Étienne II « les murs sont intacts les voûtes seules sont à établir et le chœur de la cathédrale du XIIIe siècle peut avoir à peu de frais sa crypte du Xe siècle, « en prenant pour terme de comparaison les nombreux fragments trouvés dans la chapelle, on serait sûr de découvrir dans les fouilles les corbeaux, les corniches, les bases, l'autel de l'ancien chœur » [2]. Malgré un rapport favorable de Mérimée du 24 novembre, les crédits furent refusés. En 1862, Napoléon III vint à Clermont et promit d'achever la cathédrale, il envoya son architecte Viollet-le-Duc qui prit la direction du chantier en 1864 [3]. On dut achever la destruction des deux tours vers 1866-1867, ce qui permit de faire quelques fouilles à leur emplacement avant d'ériger la nouvelle façade [4]; on releva en particulier trois niveaux successifs au-dessous du pavé du XIIIe siècle, on dut faire aussi à ce moment de nouveaux plans et relevés de la crypte dont aucun malheureusement n'a été publié. Ces fouilles du XIXe siècle furent beaucoup plus importantes qu'il n'apparaît dans les publications de H. Du Ranquet [5] et celles qu'il entreprit en 1908-1910 les utilisèrent et ne firent guère que rendre accessible ce qu'avaient déjà presque entièrement vu les architectes du XIXe siècle : en 1908, Ruprich-Robert reconnaît qu'il a commencé ses fouilles en s'appuyant sur un plan de Mallay dont il a pu vérifier toute l'exactitude [6].

(1) R. CREGUT, *op. cit.*, p. 216. Lettre de l'évêque de Clermont du 2 janvier 1852, à M. de Morny (Archives des Monuments historiques). On fut même obligé de démolir en angle de 45 degrés tout le haut de la dernière travée avec environ 10 m de charpente et deux magnifiques fenestrages ajourés, E. THIBAUD, *op. cit.*, p. 19.

(2) Lettre de Mallay du 20 octobre 1855, *ibid.;* le 8 octobre 1855 il fait faire à Anatole Dauvergne les relevés des peintures de la chapelle nord-ouest (voir p. 245 et fig. 58). De ces fouilles de la chapelle nord-ouest proviennent les modillons et dalles d'entablement de la corniche données par Mallay au musée (voir p. 238).

(3) Une photographie de 1864, conservée à l'Institution Saint-Allyre, montre que les tours, réduites à l'état de moignons depuis 1851, subsistaient encore.

(4) DU RANQUET, *Clermont-Ferrand, la cathédrale,* dans le *Congrès archéologique 1924,* p. 12, mentionne de nouvelles fouilles faites lors de l'établissement du calorifère. Les travaux de la façade sont menés rapidement, en 1874, on peut démolir le mur de refend qui séparait les nouvelles travées occidentales du reste de l'église; les travaux d'achèvement sont alors confiés à de Baudot, l'escalier d'entrée n'est achevé qu'en 1902, DU RANQUET, *op. cit.*, p. 30-32.

(5) H. DU RANQUET, *Les fouilles du chevet de la cathédrale de Clermont,* dans le *Bulletin monumental,* 1909, p. 311.

(6) « Des fouilles avaient été pratiquées en 1850 et en 1855 par M. Mallay, architecte à Clermont et le plan qui m'en a été communiqué indique la disposition entière d'une crypte centrale, celui d'une chapelle quadrangulaire placée sous le bas-côté gauche du chœur, enfin l'emplacement occupé par une église romane à un niveau supérieur à celui des cryptes. Il faut ajouter que la chapelle quadrilatérale indiquée dans le plan de Mallay sous le bas-côté nord est toujours accessible. Le plan de Mallay n'indique point cette chapelle au Sud ce qui fait supposer qu'il ne l'avait point fouillée ni même recherchée (voir note 1, p. 223). Une fois atteinte la crypte centrale, nous avons suivi à droite, la partie intérieure de son mur sud jusqu'au premier ressaut indiqué par Mallay... Dès lors la preuve était faite, que le plan de Mallay était exact ». Lettre de RUPRICH-ROBERT du 2 décembre 1908, Archives des Monuments historiques; un intéressant calque d'un plan de Mallay annoté par Ruprich-Robert, novembre 1908 a été légué récemment par les héritiers de Ruprich-Robert aux Archives des Monuments historiques. Nous remercions Mme Catherine Grodecki de nous l'avoir communiqué ainsi que de nous avoir facilité l'étude et la reproduction de ces plans.

Il était descendu dans la chapelle nord-ouest fouillée par Mallay « par un trou pratiqué à travers le dallage du collatéral » comme on le fait encore aujourd'hui. L'entrée d'un passage se dirigeant dans la direction du chœur se trouvait bloquée par un massif de maçonnerie et son dégagement semblait difficile. « J'ai donc voulu tenter de commencer mes explorations au-dessous du collatéral sud et j'ai fait pratiquer un trou dans le dallage au-dessous du point symétrique de celui qui est occupé par la chapelle souterraine nord », il rencontra le mur circulaire de la chapelle romane avec le dallage correspondant, au-dessous la chapelle rectangulaire avec ses dalles d'entrelacs, comme en témoigne un dessin du 24 novembre 1908 (fig. 9). Il signale « l'autel démoli dont subsiste seul le profil » [1]. « Nous avons fait débloquer le passage, poursuit-il, et nous avons trouvé successivement le blocage de cette porte correspondant à l'épaisseur du mur nord de la chapelle, le remplissage fait au XIIIe siècle d'une galerie formant déambulatoire, afin de recevoir la base des piles de la cathédrale du XIIIe siècle, enfin le mur sud de la crypte centrale [2] ». Les crédits demandés sont accordés pour poursuivre le déblaiement et établir un plafond sur les fouilles. Une nouvelle campagne commença le 24 mai 1909, on lève le dallage du chœur des chanoines, on déblaie et bientôt, à 4 m de profondeur, on trouva le sol de la crypte centrale avec les dés des colonnes qui la divisaient en trois nefs, le fond de la niche orientale primitivement clos avait été ouvert et plus tard bouché par un sarcophage; ils débloquent le déambulatoire du côté des chapelles nord-est et sud-est et trouvent au-dessus de celles-ci (après Mallay et Viollet-le-Duc), les murs circulaires des chapelles rayonnantes et les dés des colonnes de l'ancien chœur roman [3].

« En 1910, des travaux complémentaires ont prouvé l'existence d'une absidiole ouverte à l'Est sur le transept méridional. Le fût d'une des colonnes contreforts qui l'ornait à l'extérieur a été retrouvé en place ainsi que le haut stylobate qui le supporte [4]. » C'est ce que confirme un plan de Ruprich-Robert du 6 novembre 1910, (fig. 6 et 7) aux Archives des Monuments historiques, et qui distingue en deux dessins superposés la crypte et l'église supérieure, avec la chapelle ouvrant sur le transept qu'il attribue au XIIe siècle : Du Ranquet n'a jamais parlé de cette chapelle ni publié un plan où elle figure [5].

En 1946-1948, à la demande de l'archiprêtre, l'administration des Monuments historiques exécuta certains travaux pour faciliter l'accès de la crypte, on a fait en particulier un escalier dans le bas-côté nord du chœur, accédant à l'ancienne entrée de la crypte et peut-être en fera-t-on un autre pour remplacer l'échelle et la trappe dans le bas-côté nord qui en constituaient jadis la seule entrée. M. Creuzot, architecte en chef, fit aussi faire un nouveau pavement, et un nouveau plafond fermant les murs de la crypte, enfin pour accéder à la chapelle sud-est et à la partie

(1) Aux archives des Monuments historiques, un plan de la crypte par Mallay, de 1862, 57 (N 229); reproduit symétriquement dans la chapelle sud-ouest les dispositions de la chapelle nord-ouest. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle,* art. *Chapelle* II, p. 456, note l'existence d'une « chapelle rayonnante circulaire en petit appareil au-dessus d'une crypte rectangulaire B; contre le mur oriental, on voit les arrachements d'un autel maçonné dont la tablette est encore dessinée dans l'enduit du mur, au Nord était un arc rompu » description qui correspond non à la chapelle nord-ouest, fouillée par Mallay, mais à cette chapelle sud-ouest, où en 1908, Ruprich-Robert recommencera les fouilles. « Les murs des trois autres chapelles ont été mis à jour ainsi que les parties de voûte couvertes de peintures » écrit en 1869, MALLAY, *De quelques découvertes...*, p. 309; on dut encore trouver des peintures vers 1880, cf. note 2, p. 246.

(2) RUPRICH-ROBERT, lettre citée.

(3) H. DU RANQUET, *op. cit.*, p. 311-316.

(4) G. DESDEVIZES DU DÉZERT et Louis BRÉHIER, *Clermont-Ferrand, Royat et le Puy-de-Dôme,* Paris 1910, p. 17.

(5) Il n'a jamais publié ses fouilles comme il l'avait annoncé : *La cathédrale de Clermont-Ferrand,* 1913, et la réédition de 1928 et sa notice du *Congrès archéologique, 1924,* reproduisent toujours le même plan incomplet.

orientale de la crypte, il pratiqua un cheminement au Sud dans une partie du blocage (nous reproduisons sa coupe longitudinale de la crypte très détaillée). Certains fragments de sculptures ont été alors accrochés au mur ouest de la crypte. On voudrait encore faire un accès à la première chapelle nord-ouest plus commode que le trou dans le dallage pratiqué par Mallay [1].

* * *

Les fouilles de Mallay à l'emplacement de l'ancienne façade, ont permis de préciser quelques points quant à la cathédrale de Namatius et aux monuments antiques qui l'ont précédée. « Les fouilles pratiquées pour la construction du mur de soutènement à l'Ouest, en avant du narthex ont révélé les faits suivants : le sol sur lequel sont assises les plus anciennes fondations est à 5 m de profondeur au Nord et à 4,90 m au Sud. Un mur gallo-romain en petit appareil repose sur le sol très résistant, il a une épaisseur de 0,68 m, sa hauteur est de 1,40 m, sa direction de l'Est à l'Ouest. » Il y a ensuite 2,10 m de remblais pour arriver au premier sol de la cathédrale [2] : « A 1,50 m en contrebas du dallage en pierre de Volvic de la cathédrale actuelle, on a trouvé un premier pavé en grès à gros grains de 0,10 m d'épaisseur moyenne, de largeur et de longueur inégales, mal taillé et mal posé, une dépression de 0,25 m de profondeur se faisait remarquer dans la partie sud. » Mallay a trouvé deux autres pavés entre celui-ci et celui de la cathédrale gothique, ce qui prouve bien que la cathédrale de Namatius se trouvait au même emplacement que les cathédrales qui lui succédèrent aux Xe et XIe-XIIe siècles, ses dimensions ne sont d'ailleurs pas très inférieures à celles des autres : la largeur de la nef mérovingienne, 17,40 m n'a été dépassée qu'à l'époque gothique, la nef romane avait 16 m, la nef d'Étienne II, 14,60 m. D'après les longueurs respectives de ces édifices, 43,50 m et 54 m, l'abside mérovingienne arriverait exactement au départ de l'hémicycle roman et correspondrait à la première travée du chœur, si le point de départ de la façade et les bras de la croix étaient restés au même emplacement, ce qu'on ne saurait affirmer.

* * *

(1) Archives, Dossier des Monuments historiques.

(2) A. MALLAY, *De quelques découvertes, op. cit.*, p. 309; p. 310, il signale « à côté de la tour nord de la façade romane, on a trouvé à 2 m de profondeur les traces d'un incendie sur 0,50 m, 0,60 m », ce qui correspond à la zone entre la partie supérieure du mur gallo-romain et le premier pavement de la cathédrale; voir aussi H. DU RANQUET, *Clermont-Ferrand*, dans le *Congrès archéologique de Clermont, 1924*, p. 12. On ne peut rattacher à la cathédrale mérovingienne les deux sarcophages de marbre l'un de l'école d'Arles, du IVe siècle, l'autre de l'école d'Aquitaine du Ve ou VIe siècle, qui devaient alors se trouver dans les basiliques funéraires du « vicus christianorum » et n'ont dû pénétrer « intra muros » que bien plus tard au moment des invasions normandes; avant la Révolution le premier constituait l'autel de chapelle du Saint-Esprit, près du portail nord, le second celui de la chapelle du Sacré-Cœur, d'après TERSAN, *Antiquités gauloises et romaines,* Bibl. Nat., fonds français, n° 6954, t. I, fos 189-190 et 186. Le premier, sauvé par GAULT DE SAINT-GERMAIN, *Lettres d'Auvergne*, bibl. de Clermont, manuscrit 511, fos 177 et 178, fut déposé en 1816 à la chapelle des Carmes-Déchaux où il est encore alors que vers 1820 on retrouvait le second en réparant le soubassement d'une colonne de la cathédrale. BOUILLET, *Statistique monumentale du Puy-de-Dôme,* Clermont 1846, p. 160), qui constitue l'autel de la chapelle axiale, Saint-Jean-Baptiste. On peut ajouter le fragment de sarcophage retrouvé par Mallay lors de la démolition de la façade romane (voir n. 8, p. 221) déposé dans la chapelle sud-ouest de la crypte, publié par E. LEBLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule,* Paris 1886, p. 66-68, n° 82, pl. XVI, en même temps que les deux autres. La première inhumation dans la cathédrale est celle de l'évêque Durand en 1095 dans la chapelle Saint-Nicolas (voir p. 220).

Dans la crypte, souvent décrite [1], nous chercherons surtout à distinguer ce qui appartient au Xe siècle des remaniements postérieurs (fig. 8).

La crypte d'Étienne II se compose essentiellement d'une salle carrée de 6 m de côté, divisée en trois nefs par deux rangées de quatre colonnes, deux autres rangées de quatre colonnes étaient accolées aux murs latéraux; sur ces colonnes, aujourd'hui disparues mais dont on a retrouvé l'emplacement (elles avaient 0,30 m de diamètre) retombaient les neuf compartiments des voûtes d'arêtes dont la trace est très apparente le long des murs, et qui atteignaient 3,25 m de haut [2]. Cette salle carrée se prolonge à l'Est par un renfoncement qui, à l'extérieur, correspond au départ de l'hémicycle, et à l'intérieur au chœur surélevé d'une marche, couvert de trois voûtes d'arêtes plus petites; au milieu à l'Est s'ouvre une niche rectangulaire de 1,40 m de large et de 1,10 m de profondeur, primitivement close; elle est flanquée de chaque côté d'une petite niche en cul de four qui ne descend pas jusqu'au sol et fait face aux nefs latérales. Il y a aussi un ressaut occidental, également surélevé d'une marche mais les deux murs-bahuts surmontés de colonnettes qui le séparent en trois compartiments sont postérieurs [3] (fig. 10).

L'autel, dont on voit seulement l'arrachement devant la niche orientale ainsi que l'orifice d'évacuation des eaux d'ablution, était, d'après Mallay, un autel cubique construit avec des fragments gallo-romains [4].

On pénétrait dans cette salle par deux baies latérales de 1 m de large, se faisant face dont les arcs subsistent (fig. 14); ces baies donnent dans la partie occidentale du déambulatoire où aboutissaient les deux escaliers descendant de l'église supérieure; il subsiste au Sud le départ de l'arc de l'escalier. Ce déambulatoire ou couloir de 1,27 m de large, contournait l'abside (il est aujourd'hui en grande partie comblé par les fondations des piliers du XIIIe siècle) et ouvrait sur quatre chapelles par des baies étroites (0,94 m), comme celle qui subsiste à la chapelle nord-est (fig. 16). Ces chapelles rayonnantes étaient rectangulaires mais de plan très irrégulier, une fenêtre en soupirail les éclairait au fond, les autels, refaits au XIIe siècle, sont orientés. Le déambulatoire était alternativement voûté d'arêtes (aux extrémités occidentales et au milieu à l'Est où ouvraient les fenêtres, sans doute aussi entre les chapelles : on voit à droite de la chapelle sud-est le départ d'une arête : voûtes en berceaux à pénétrations, et arêtes au tracé incertain se confondant parfois, il en est de même dans le voûtement des chapelles (fig. 13).

L'appareil comporte de nombreux remplois de matériaux antiques, des fragments d'inscriptions comme celui remployé au bas du mur ouest de la chapelle nord-ouest (0,44 m × 0,78 m, fig. 58) [5], des fragments de colonnes, des morceaux de pierre moulurés (dans les fondations orientales du chevet en particulier faites de blocs énormes, posés presque sans mortier les uns sur les autres (fig. 48); de très grandes pierres sont aussi remployées dans la pièce centrale (0,86 m × 0,62 m et 0,66 m × 0,50 m) ainsi que des pierres de moyen appareil alors qu'à l'intérieur du déambulatoire on trouve plutôt des moellons mal équarris et même cassés au marteau noyés dans des couches de mortier; il y a de l'arkose surtout, mais aussi de la domite et quelques pierres volcaniques, aussi des briques posées de champ; on trouve un cordon de briques

(1) H. DU RANQUET, *La cathédrale de Clermont-Ferrand,* 1912, rééd. 1928, p. 33-41; *Clermont-Ferrand. La cathédrale,* dans le *Congrès archéologique, 1924,* p. 12-14. L. BRÉHIER, *L'art roman en France,* 1930, p. 141-144.

que tel était le voûtement

(2) Des dalles posées de biais aux angles avaient fait penser à MALLAY, *op. cit.*, p. 310,
de la crypte avant qu'on ne dégage au haut des murs les traces des voûtes d'arêtes.

(3) Dr BALME, *La cathédrale Notre-Dame de Clermont,* s. d., après 1956, p. 11 et 14; voir p. 231.

(4) A. MALLAY, *op. cit.*, p. 308.

(5) A. TARDIEU, *op. cit.*, p. 282, fig. 1 et 2, a publié en 1870 des fragments d'une inscription gallo-romaine découverte dans les fondements de la cathédrale : on lit 1° PATRIAS et RESPRO, 2° ONORIF, qui seraient au musée, nous ne les y avons pas trouvés.

épaisses de 0,04 à 0,06 m à la naissance de l'arc d'entrée dans la salle centrale au Nord, moins apparent au Sud; un cordon apparaît nettement au départ de l'arc de la niche et de la voûte de l'angle sud-est (fig. 15). Les joints sont très épais pour noyer ces pierres de forme irrégulière et atteignent 3 à 6 cm; le mortier est toujours mêlé de grains de pouzzoline noire; les arcs ont des claveaux soigneusement appareillés, longs de 0,24 m, réunis par des joints de 0,02 à 0,03 m.

Le plan de cette crypte est bien différent de celui qui a été publié où il se confond avec celui de l'église supérieure, ce qui le rapproche à tort des plans des autres cryptes auvergnates [1]. Parmi celles-ci la crypte de Mozac est la seule qui imite celle de la cathédrale de Clermont avec les murs clos de la salle centrale évidés à l'Est d'une niche rectanguaire, flanquée de deux niches semi-circulaires, aujourd'hui bouchées, plus larges que celles de Clermont; deux baies latérales, plus larges, la faisaient communiquer avec un déambulatoire à chapelles rayonnantes, détruit au XVe siècle, plus large aussi; il n'y a plus de colonnes le long des murs de la cella, plus de ressauts déterminant un carré central, la niche médiane, dès l'origine fut percée à l'Est d'une baie à double ébrasement et à l'Ouest on a ménagé de part et d'autre de murs-bahut formant confession des baies ouvrant sur la nef, aussi n'y verrons-nous pas, comme Bréhier [2] le vestige d'un édifice antérieur à l'an 1000 mais plutôt une œuvre contemporaine de la réfection de la crypte de Clermont, à la fin du XIe siècle quand on cherche à agrandir les baies, à percer une ouverture dans la niche orientale et à établir à l'Ouest des bahuts et des baies ouvrant sur la nef.

Postérieure aux cryptes annulaires de type romain, et aux cryptes du IXe siècle comme celles de Saint-Philibert de Grandlieu et de Saint-Germain d'Auxerre où, sur le couloir qui dessert la crypte centrale, se greffent des autels orientés, la crypte de Clermont se rapproche d'œuvres contemporaines : ainsi la crypte de Saint-Pierre-le-Vif de Sens (920-940) où trois petites chapelles rayonnantes outrepassées ouvrent par d'étroites baies sur un déambulatoire qui contourne une rotonde [3], et surtout la crypte et le chœur oriental de Saint-Maurice d'Agaune reconstruits après le pillage des Sarrasins en 940 [4], avec quatre chapelles (trois dont une dédoublée), fort irrégulières; elles ouvrent comme à Clermont sur le déambulatoire par des baies très

(1) Voir n. 2, p. 228 et fig. 8.

(2) L. BRÉHIER, *Les origines de l'architecture en Auvergne, l'œuvre des chapitres et des monastères*, dans la *Revue Mabillon*, 1923, nº 4, p. 10. La partie centrale a été excessivement restaurée par Mallay qui en a dressé un plan en 1862, aujourd'hui aux Monuments historiques, nº 6247 où il reconstitue le déambulatoire à quatre chapelles rayonnantes retrouvé dans les fouilles de 1903 et de 1910-1913, conduites par l'abbé Luzuy, sous la direction de Ruprich-Robert (aux Archives des Monuments historiques, au dossier Mozac se trouve un plan de 1910; l'abbé LUZUY, *Mozac*, dans le *Congrès archéologique de Moulins-Nevers, 1913*, ne donne pas le plan de la crypte, publié récemment par B. CRAPLET, *L'Auvergne romane*, 1955, p. 204). En 1095, l'évêque Durand affilia à Cluny l'abbaye qui fut alors reconstruite en dehors du soubassement du clocher-porche. Les rapports de l'abbaye avec la cathédrale furent toujours très étroits comme en témoigne la vision de l'abbé Robert de Mozac dans le sermon du diacre Arnaud. En 1095 pendant que les moines rebelles contre la décision de Durand forgeaient le faux diplôme de Pépin le Bref, le roi de France Philippe Ier, excommunié, demeura durant le concile de Clermont à Mozac.

(3) J. HUBERT, *L'art préroman*, 1938, p. 32, fig. 45, p. 59. ID., *L'architecture religieuse du haut Moyen Age en France*, Paris 1952, p. 70, nº 92.

(4) Louis BLONDEL, *La construction du chœur oriental de la basilique d'Agaune au Xe siècle*, dans *Vallesia* V, 1950, fig. 1, p. 169 et 4, p. 175. J. HUBERT, *op. cit.*, p. 70, nº 94. Agaune est l'exemple le plus proche; on peut citer des monuments saxons contemporains comme les cryptes de Quedlinbourg (936-950). (FRANKL, *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Postdam 1926, p. 50) et de Magdebourg, consacrée en 955 (Louis GRODECKI, *L'architecture ottonienne*, Paris, 1958, p. 223, fig. 81), monuments partiellement connus, mais qui font suite aux cryptes récemment retrouvées dans la même région, comme la cathédrale d'Hildesheim et Corvey, Hilde CLAUSSEN, *Spätkarolingische Umgangskrypten im Sachsischen Gebiet*, dans *Karolingische und Ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, p. 122 et 130. Les rares plans auvergnats du Xe siècle sont assez différents et ne comportent pas de crypte voir note 3, p. 218.

étroites, même dans l'église haute qu'on a reconstituée avec en bas une clôture sur laquelle s'élèvent neuf arcs s'appuyant sur quatre piles carrées dans la partie rectiligne du chœur, et sur de petites colonnes à l'abside. Sans doute ainsi faut-il envisager le chevet de la cathédrale d'Étienne II; les fondations de grandes pierres entassées derrière le chevet ne sont pas faites pour être vues et les fenêtres en soupirail des chapelles et du déambulatoire confirment en effet que la crypte était presque enterrée et donc surmontée d'un chevet supérieur comme le suggère la description du diacre Arnaud avec ses cryptes et ses autels multiples.

La largeur de la nef de la cathédrale d'Étienne II devait, d'après Mallay, être inférieure de 1,40 m à celle de la cathédrale romane (16 m), ce qui donne 14,60 m; celle du Ve siècle avait 17,40 m, cela correspond dans chaque cas à l'épaisseur du mur que l'on pouvait ainsi dresser avant de démolir celui de l'ancienne église; elle devait avoir la même longueur que la cathédrale romane puisque les chevets se superposaient et qu'on a retrouvé le pavement du Xe siècle sous la façade romane, soit 54 m environ : Mallay a en effet retrouvé à 0,95 m du pavement actuel, et au-dessus du pavement du Ve siècle de Namatius, « sur une couche de béton de 0,30 m d'épaisseur dans la composition duquel sont entrés des fragments de tuiles à rebord d'une pâte fine et résistante est assis un autre pavé en grandes dalles d'une épaisseur uniforme de 15 cm et de dimensions variables; la taille et la pose laissent beaucoup à désirer et présentent ainsi que la nature de la pierre une grande analogie avec l'ancien pavé de grès jaune que l'on trouve dans Notre-Dame-du-Port, au-dessous du dallage actuel, à 0,30 m de profondeur. La dépression signalée plus haut se prononce davantage dans le pavé et le béton qui ont été coupés sur deux points pour des inhumations, on a retiré une grande quantité d'ossements sans vestiges de cercueils en pierre ou en bois » [1].

Sur ce pavement, l'atrium avec la chapelle Saint-Michel suivi des cryptes occidentales dont parle le diacre Arnaud, devait précéder la nef proprement dite; à défaut des étincelantes œuvres d'orfèvre disparues comme la fameuse Majesté de Marie, reine de cette Jérusalem céleste, qui trônait sur une colonne dans le chœur [2], nous rattacherons à la cathédrale d'Étienne II le décor des plaques d'entrelacs.

*
* *

A peine mentionnés [3], ces entrelacs n'ont jamais été étudiés et on a seulement publié la fenestella de la chapelle sud-est (fig. 19 et fig. 50). Cette fenestella se compose de deux parties, une dalle rectangulaire entière ajourée et sculptée des deux côtés (0,80 m × 0,50 m), épaisseur, 0,09 m), remployée dans la porte primitive large de 0,94 m : du mortier remplit l'intervalle (0,14 m), et dans l'arc une partie d'une autre plaque, de même longueur, et épaisseur également ajourée dont il reste un angle (0,80 m × 0,35 m); des entrelacs à trois brins (comme tous ceux que l'on trouve dans la crypte), dessinent sur la première quatre cercles flanqués de quatre demi-cercles latéraux, disposés régulièrement les uns au-dessus des autres, motif 1, d'origine antique, que l'on retrouve sur plusieurs plaques carolingiennes [4]; sur la seconde

(1) A. MALLAY, *op. cit.*, p. 307.

(2) Voir p. 214.

(3) H. DU RANQUET, *La cathédrale de Clermont-Ferrand*, 2e éd., 1928, p. 37-38; et Dr P. BALME, *Visite descriptive et historique de la cathédrale Notre-Dame de Clermont*, 1947, p. 20, et *La cathédrale Notre-Dame de Clermont*, s. d., après 1956, p. 11, les rapportent à la prétendue cathédrale d'Haddebert de la fin du VIIIe siècle.

(4) Les vides de ces plaques sont remplis de motifs floraux très variés à Rome dans la première moitié du IXe siècle (LASTEYRIE, *op. cit.*, fig. 190, p. 200, aussi en Ligurie, Paolo VERZONE, *L'arte preromanica in Liguria ed i rilievi decorativi dei secoli barbari*, Turin 1945, pl. XIV, nº 13 et pl. LVIII, nº 96, p. 169-170, note le dessèchement

des cercles plus grands se chevauchent et sont renoués intérieurement d'entrelacs (motif 2). Dans cette même chapelle, il y a à l'Est de la fenestella deux petites niches carrées: dans celle tournée vers le Sud, deux fragments de pilastres sont remployés, l'un forme le côté gauche (0,33 m × 0,30 m), il est orné d'entrelacs se croisant en une tresse très lâche (motif 3), l'autre constitue le plafond (0,30 m × 0,30 m) et est décoré d'une double rangée de cercles noués, décalés, ce qui fait apparaître un nœud au milieu de chaque cercle (motif 4) [1]; (fig. 23) on retrouve un morceau de ce même pilastre (0,29 m × 0,30 m) dans l'autre niche qui est orientée. Nous n'avons trouvé qu'un autre petit fragment d'une plaque ajourée (0,20 m × 0,14 m), sculpté sur les deux faces d'un nœud d'entrelacs, dans une salle de la tour sud de la façade, dite agence Viollet-le-Duc, où Mallay avait conservé certains fragments (fig. 32), il proviendrait donc probablement de la chapelle nord-ouest, seule vraiment fouillée par Mallay [2]; les anciennes entrées où aurait pu se trouver une fenestella sont aujourd'hui bouchées mais on a remployé dans cette chapelle d'autres plaques, non ajourées. L'autel, en particulier, est constitué de quatre plaques d'entrelacs : deux (L. 0,40 m et 0,65 m × haut. : 0,67 m) constituent le devant (long. : 1,05 m); la première, à gauche, coupée en haut est décorée de rangées de nœuds d'entrelacs encadrée d'autres qui dessinent des huit (motif 5 qui est le motif 4 dédoublé); la plaque de droite, complète et presque carrée (long. : 0,65 m, haut. : 0,67 m), est constituée par un large entrelacs tressé régulièrement comme une vannerie (motif 6) [3] (fig. 20).

La partie latérale gauche, appliquée contre le mur nord n'est pas visible, on en sent le relief, sans doute une simple tresse très lâche (motif 3) [4].

Le fragment de pilastre qui forme le côté droit de l'autel (haut. : 0,84 m, larg.: 0,27 m, épais. : 0,14 m) est décoré du motif 4, une double rangée de cercles noués, décalée. Un fragment du même pilastre forme un côté de la petite niche droite de l'autel (fig. 21).

Dans le mortier qui, au XIIIe siècle, boucha la porte primitive de la chapelle sud-ouest, subsiste l'empreinte d'une plaque décorée d'un large entrelacs tressé, comme la grande plaque de l'autel (motif 6), un peu plus grande encore (0,80 m × 0,87 m); comme celle-ci, elle ne devait pas être ajourée, tout en se trouvant dans la position de la fenestella voisine de la chapelle sud-est (fig. 22).

Contiguë à cette empreinte, il y en a une autre, sur l'ébrasement droit de la porte primitive, elle, antérieure au XIIIe siècle; c'est l'empreinte d'une plaque de pilastre dont les lignes droites

progressif des lis et des fleurs à l'intérieur des cercles dans la seconde moitié du IXe siècle; en France, des fleurs et des lis remplissent les cercles d'une plaque de Vence, LASTEYRIE, *op. cit.*, p. 198, fig. 208, et de certains stucs de Germigny-les-Prés, Jean HUBERT, *L'art préroman*, Paris, 1938, pl. XXVII, fig. *d*. L'application de ce motif à une fenestella où disparaît tout élément végétal doit indiquer une date postérieure. Ces divers motifs avaient déjà été définis par E. A. STUCKELBERG, *Langobardische Plastik*, Zürich 1896.

(1) Ce motif se trouve sur un pilastre de Sainte-Marie de Cosmédin à Rome, LASTEYRIE, *op. cit.*, p. 220, fig. 222; il sert de bordure à une plaque de Souillac, Dr G. CANY, *L'église Sainte-Marie de Souillac*, dans le *Bulletin monumental*, 1951, p. 402.

(2) Voir p. 222.

(3) On trouve ce motif sur un parapet de Saint-Clément de Rome daté du VIe siècle par R. CATTANEO, *L'architecture religieuse en Italie du VIe au XIe siècle*, Venise, 1890, p. 37, fig. 8, près de Clermont sur la dalle utilisée comme autel à Volvic (où il est beaucoup plus irrégulier qu'à Clermont) (fig. 40), sur une plaque de Sainte-Marie de Souillac (G. CANY, *loc. cit.*), une plaque remployée à la façade de Saint-Mexme de Chinon (Mon. Hist. cl. 734), une autre au clocher de Saint-Germain d'Auxerre, J. HUBERT, *op. cit.*, p. 104, fig. 187, une métope de la cathédrale de Rodez déposée au musée Fenaille, L. BOUSQUET, *La cathédrale prégothique de Rodez*, Rodez, 1948, p. 152, fig. 38 et 39.

(4) On a retrouvé dans cette agence Viollet-le-Duc les moulages des entrelacs de l'autel : celui de gauche du devant d'autel et celui du côté droit; le troisième, qui en provient donc vraisemblablement, présente précisément une tresse très lâche; c'est cette tresse qu'Anatole Dauvergne dessine à tort sur les deux panneaux du devant d'autel (fig. 58).

se croisent en déterminant des losanges autour desquels s'enroulent des entrelacs (motif 7) [1]; un des fragments (0,40 m × 0,37 m) accrochés au mur ouest de la crypte [2], en haut à gauche présente le même motif et en provient peut-être (fig. 24).

Les deux autres fragments du panneau gauche ont des motifs qu'on ne retrouve pas ailleurs ici : celui du bas (0,36 m × 0,37 m), a pour armature un quadrillage autour duquel s'entrecroisent des cercles (motif 8) [3] fig. 27; sur celui du haut (0,47 m × 0,29 m), des demi-cercles adossés sont réunis par un réseau d'entrelacs dessinant des diagonales (motif 9) [4] (fig. 26).

Au centre se trouve une plaque presque entière (0,48 m × 0,74 m) avec deux rangées parallèles de nœuds d'entrelacs, encadrés d'autres entrelacs formant des huit, c'est le motif 3 de la plaque de gauche de l'autel de la chapelle nord-ouest, plus étroite, elle, de huit centimètres (fig. 18).

Les deux fragments de la partie supérieure du panneau de droite (0,30 m × 0,22 m) et (0,42 m × 0,22 m), présentent une large feuillure de 0,04 m; ce pourraient être des morceaux de pilastres décorés d'une double rangée de cercles noués et entrecroisés (motif 6) (fig. 25 et 29).

Le grand fragment du bas (0,44 m × 0,42 m), présente un quadrillage diagonal autour duquel se nouent régulièrement des cercles, motif 10 (motif 6 multiplié), très répandu dans les plaques d'entrelacs carolingiennes [5] (fig. 28).

A ce groupe d'entrelacs de la cathédrale, nous joindrions volontiers deux fragments du musée de Clermont, avec des entrelacs à trois brins de même facture, sur l'un on retrouve encore le motif 6 [6], au milieu d'entrelacs fort serrés, on distingue mal celui de l'autre (fig. 30 et 31).

Plus récent paraît un fragment d'un mince pilastre décoré d'un entrelacs à deux brins, déposé à la cathédrale dans l'agence Viollet-le-Duc (fig. 32). Plus récente aussi sans doute est la belle dalle provenant de Saint-Allyre de Clermont, aujourd'hui au musée, dont les entrelacs ne sont plus commandés par aucune géométrie mais par un esprit décoratif gratuit, ils sont décorés d'une double rangée de petits chevrons et laissent apparaître beaucoup de vide (fig. 33) [7].

(1) P. VERZONE, *op. cit.*, p. 178-179, en signale de nombreux exemples en Italie du VIIe au Xe siècle; en France au IXe siècle, il y en a à Saint-Guilhem-du-Désert, et au Xe siècle sur une métope de Saint-Mexme de Chinon.

Un petit fragment avec des nœuds d'entrelacs (0,23 m × 0,27 m) est aussi déposé dans cette chapelle avec d'autres sculptures d'époques variées, un morceau de sarcophage n'en provient en tout cas pas, voir n. 8, p. 221.

(2) En dehors de ces remplois anciens, comparables (aussi par leurs motifs) à ceux qui entourent intérieurement la crypte de San Severo de Bardolino, certains fragments retrouvés au cours des fouilles ont été d'abord déposés dans la crypte puis accrochés au mur ouest de la crypte en 1948.

(3) Ce motif est encore inorganisé dans la fenestella d'Albenga, P. VERZONE, *op. cit.*, pl. XI, no 7. Il décore les panneaux latéraux de l'autel de Saint-Polycarpe (Aude), reproduit au musée des Monuments français, dont la partie centrale est timbrée de l'alpha et de l'oméga. Il ne doit pas remonter à la fondation de l'abbaye sous Charlemagne, comme l'a prétendu C. CLERGY, *Notice sur l'ancienne abbaye de Saint-Polycarpe*, dans le *Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne* XII, pl. V (reproduction inexacte), mais être postérieur à la donation de l'église à l'abbaye d'Aleth au début du Xe siècle.

(4) Ce motif se trouve à Saint-Clément de Rome au IXe siècle, R. CATTANEO, *op. cit.*, fig. 94, p. 173; à Luni, à Ventimiglia, P. VERZONE, *op.cit.*, pl. XXXIX, no 57, et pl. LXII, no 104; à Marseille, LASTEYRIE, *op. cit.*, fig. 207, p. 212, à Saint-Guilhem du Désert, C. ENLART, *Manuel d'archéologie française* I, p. 188, fig. 56.

(5) P. VERZONE, *op. cit.*, p. 176, 177, 188, le dit d'origine copte le retrouve fréquemment en Italie aux VIIIe et IXe siècles, au Xe siècle, à Testona où les entrelacs s'élargissent et couvrent progressivement le fond, ainsi en est-il à Clermont, à Carcassonne et à Issoudun (*Congrès archéologique de Châteauroux*, 1873, p. 681).

(6) Nous l'avions photographié en 1947 et ne l'avons pas retrouvé cette année.

(7) J.-B. BOUILLET, *Supplément au livret du musée de Clermont-Ferrand et catalogue du musée lapidaire*, Clermont 1864, p. 49, no 50 « entrelacs byzantin provenant de l'abbaye de Saint-Allyre ». L'ancienne abbaye de Saint-Allyre reconstruite en 800 par l'évêque Bernouin, restaurée en 916, passe en 958 sous l'obédience clunisienne, une nouvelle église fut consacrée par Pascal II en 1106 (Dom COTTINEAU, *Abbayes et prieurés* I, 1939, p. 806); cette plaque est sans doute postérieure à l'arrivée des Clunisiens.

Ce petit chevron réapparaît sur une autre dalle du musée, déposée dans le jardin, sans numéro, qui a peut-être la même provenance : au milieu d'entrelacs assez lâches, apparaissent ici des éléments de rinceaux, annonciateurs du XI[e] siècle (fig. 34)[(1)].

La plaque de Manglieu[(2)] (fig. 35) présente au centre un motif voisin de celui du tombeau de saint Pons à Cimiez de la fin du VIII[e] siècle[(3)]; autour sont groupés des rinceaux bien différents de ceux du XI[e] siècle : ils sont encore chargés de feuilles et de fruits comme sur les plaques des musées de Marseille et de Vienne, sans doute contemporaines[(4)] et qui rappellent encore ceux des sarcophages de marbre mérovingiens.

De même la plaque de Saint-Genès de Thiers[(5)] comporte des motifs variés, des fleurons, un pilier feuillu, sans entrelacs, comme sur les plaques de chancel romaines du VIII[e] siècle.

A la cathédrale de Clermont, ces motifs végétaux et architecturaux ont disparu et il ne subsiste que des jeux d'entrelacs d'une grande variété. Leur facture assez large montre une énergie qui disparaîtra aux siècles suivants; nous les rapprocherons des plaques d'entrelacs de Volvic (Puy-de-Dôme)[(6)], surtout des plaques retrouvées récemment à Souillac, qui doivent remonter à la campagne de travaux de Géraud de Saint-Céré à la fin du X[e] siècle[(7)], et de celles de Carennac postérieures à la donation de l'église de l'abbaye de Beaulieu en 932[(8)].

(1) Les pilastres et les plaques provenant de l'ancien chevet de la cathédrale du Puy et déposés au musée (fig. 37) sont recouverts d'une façon fort monotone d'entrelacs purement décoratifs, contemporains des chapiteaux à feuillages voisins. LASTEYRIE, *op. cit.*, fig. 211, p. 214. Les entrelacs des métopes de l'ancienne cathédrale de Rodez, déposés au musée Fenaille (fig. 38 et 39), sont romanes (L. BOUSQUET, *op. cit.*, p. 152), comme plusieurs sculptures de l'Aveyron mises en lumière par P. DESCHAMPS, *L'autel et les chapiteaux romans du clocher de Saint-Pierre de Bessuejouls*, dans le *Bulletin monumental,* 1941, p. 71 et 77; et B. DE GAULEJAC, *Le linteau à entrelacs de Bozouls, ibid.*, p. 82, où les rinceaux se mêler t librement aux entrelacs; une plaque de Royat, d'un dessin peu régulier et lâche (fig. 36) retrouvé comme les fragments de chapiteaux et de modillons qui l'entourent dans les mâchicoulis de l'église actuelle par A. MALLAY, *Essai sur les églises romanes et romano-byzantines du département du Puy-de-Dôme,* Moulins, 1841, p. 32, sont, comme les chapiteaux de la crypte, postérieurs à la donation de l'église à Cluny en 1095. A Clermont même, à Notre-Dame-du-Port, c'est à la fin du XII[e] siècle qu'appartiennent les balustrades formées de cercles ou demi-cercles se chevauchant formant au-dessus du déambulatoire des crêtes aboutissant au mur pignon qui domine chaque chapelle rayonnante; ce pignon est orné d'une croix de saint André inscrite dans un rectangle et une plaque carrée un peu plus grande, décorée, d'entrelacs couronne le toit des chapelles; ces divers éléments ont été restaurés mais d'après des modèles anciens, par A. MALLAY, *op. cit.*, pl. 9.

(2) F. DESHOULIÈRES, *Manglieu,* dans le *Congrès archéologique de Clermont-Ferrand, 1924,* p. 140.

(3) Jean HUBERT, *op. cit.*, p. 150, pl. XXXIII, *f*.

(4) LASTEYRIE, *op. cit.*, fig. 204, p. 211.

(5) Louis BRÉHIER, *Le Moûtier Saint-Symphorien de Thiers,* dans le *Congrès archéologique de Clermont-Ferrand, 1924,* p. 294.

(6) LASTEYRIE, *op. cit.*, fig. 202, p. 210 (dans l'édition de 1923 attribuée par erreur à Blesle), montre une croix d'entrelacs avec la légende CRVX, qui, d'après L. BRÉHIER, *L'art en France* . , p. 196, aurait orné le pignon de la façade, ce qui n'incite pas à lui donner une date très ancienne; il y a par ailleurs une table d'autel dont M. Pierre Fournier a bien voulu faire une photographie pour nous (fig. 40), formée d'une dalle (1,80 m × 0,80 m) tressée assez irrégulièrement où a été creusée après coup une petite cavité rectangulaire; ces entrelacs desséchés et angulaires que coupe brutalement le cadre sans que, comme à Clermont, un seul ruban continu dessine la forme de la plaque, semblent aussi indiquer une date postérieure.

(7) G. CANY, *op. cit.*, p. 493.

(8) E. LEFÈVRE-PONTALIS, *Carennac,* dans le *Congrès archéologique de Limoges, 1921,* p. 421-422, attribue ces dalles à la première église donnée à l'abbaye de Beaulieu; ces œuvres raffinées doivent plutôt avoir été effectuées par l'abbaye; l'adaptation de l'entrelacs à un cadre trapézoïdal annonce celle des chapiteaux du XI[e] siècle de la même église de Carennac (*ibid.*, p. 422 et fig., p. 423), où l'entrelacs n'a plus que deux brins. L'irrégularité des entrelacs centraux se reliant tant bien que mal à la bordure et dont l'un des anneaux contourne une palmette n'invitent pas à leur donner une date antérieure à celle de Clermont; la belle fenestella en marbre dont les ajours n'ont jamais dû être garnis des rosaces, suggérées par Lefèvre-Pontalis, est en fait la seule qu'on puisse rapprocher de celle de Clermont.

C'est donc bien à la cathédrale d'Étienne II (946) qu'il convient d'attribuer ces plaques d'entrelacs.

* * *

A la fin du XI[e] siècle, une nouvelle cathédrale remplaça celle d'Étienne II[(1)]. On garda la crypte du X[e] siècle pour y installer le chevet mais en y apportant divers aménagements : on établit à l'Ouest deux murs bahuts de 0,50 m de haut entre lesquels s'ouvraient trois baies sur la nef; sur l'un de ces bahuts subsiste la base d'une colonne de 0,29 m de diamètre dont la gorge aplatie entre deux tores a un profil identique à celui des bases de la croisée du transept (41, 42, 43); sur l'autre bahut on voit l'emplacement de la base symétrique[(2)]. On perça aussi une baie dans la chapelle axiale de l'abside afin de la faire communiquer avec le déambulatoire et recevoir un peu de jour de la fenêtre axiale[(3)].

Celle-ci fut notablement agrandie par un double ébrasement où l'on posa, sans doute un peu plus tard, un vitrail de saint Austremoine; puis on ouvrit dans chaque chapelle rayonnante une porte latérale alors que l'on transformait la première en fenestella; ainsi en est-il, avons-nous vu, dans la chapelle sud-est où on remploya d'anciennes plaques d'entrelacs ajourées (voir p. 227); la nouvelle porte est surmontée d'un linteau en bâtière en pierre de Volvic noire qui indique une date assez tardive (fig. 44); on fit des petites niches rectangulaires, de 0,30 m de haut avec des fragments de pilastres, sans doute pour poser des lampes à gauche de l'autel et au Sud. L'exécution de ces travaux est très irrégulière : dans la chapelle sud-ouest, la dalle d'entrelacs placée dans l'ancienne porte et dont il ne reste qu'un moulage, n'était pas ajourée et devait simplement constituer une grande niche; à l'intérieur à droite, il y a l'empreinte d'un fragment de pilastre; au-dessus l'ancien arc de la porte primitive est rompu, un linteau en bâtière, en arkose cette fois, surmonte la nouvelle porte latérale. La chapelle nord-ouest montre à l'intérieur la place de la nouvelle porte et l'ancienne semble transformée en niche sans qu'on voit trace de fenestelle ou même d'une ancienne plaque; il y a une petite niche rectangulaire qui utilise encore un remploi à droite de l'autel; celui-ci, le seul qui subsiste, est fait, avons-nous vu, de quatre plaques d'entrelacs différentes (voir p. 228); dans les autres chapelles, il n'y a plus que des traces d'autels arrachés, retirés probablement quand on combla la crypte au XIII[e] siècle. Dans la chapelle nord-est, peu dégagée, apparaît seulement la porte primitive. Plus tard, au début du XIII[e] siècle, on revêtit les murs de cette ancienne crypte de peintures. Lors des fouilles de la crypte, Ruprich-Robert, après Viollet-le-Duc, avait distingué deux constructions différentes : les chapelles carrées du X[e] siècle très empâtées dans leurs solides fondations et, au-dessus, les murs circulaires

(1) Voir p. 220.

(2) On trouve ces mêmes bahuts dans les cryptes romanes auvergnates de Saint-Saturnin, d'Orcival, d'Issoire; ces parties ont été radicalement transformées à Notre-Dame-du-Port par Mallay. Ces cryptes romanes auvergnates, beaucoup plus évoluées que celle de la cathédrale de Clermont, plus proches de celle de Mozac, voir p. 226, décalquent presque exactement le plan du chevet avec une grande salle semi-circulaire sans murs pleins sur laquelle ouvrent directement les chapelles rayonnantes les piliers de l'hémicycle correspondent exactement à ceux du chœur, il y a quatre petites colonnes supplémentaires à l'intérieur.

(3) « Dans ce passage intérieur est actuellement un massif de maçonnerie plus haut que le sol de la crypte, le passage était quand nous y avons pénétré, occupé par un grand sarcophage en pierre sans couvercle violé et le passage rebouché par un mur de mortier que nous avons rouvert. » H. DU RANQUET, *Les fouilles du chevet de la cathédrale de Clermont* dans le *Bulletin monumental,* 1909, p. 313. Le sarcophage ne doit pas être antérieur au XIII[e] siècle. Peut-être enterra-t-on dans la crypte après qu'elle fut abandonnée comme semble en témoigner l'arc surbaissé qui, du côté du déambulatoire, ouvre sur ce passage.

de chapelles dont le plan ne coïncidait pas avec celui des chapelles inférieures [1]; on peut encore voir le départ des chapelles nord-est et sud-est, une partie de la chapelle sud-ouest et, appartenant à la même campagne, la chapelle qui s'ouvrait sur le bras sud du transept, qui ne repose pas sur une construction antérieure.

L'appareil roman diffère beaucoup de celui du x^e siècle (fig. 49) : ce sont des pierres de petit appareil, assez régulier (0,10 m × 0,10 m environ), d'origines variées, de l'arkose surtout avec des pierres volcaniques (à la chapelle sud-ouest il y a un chaînage de pierres appareillées), les joints sont épais de 0,03, 0,04 et même 0,05 m dans un mortier de sable de rivière presque blanc (qui ne contient plus de pouzzoline noire comme celui du x^e siècle); ces murs en petit appareil sont solidement butés de contreforts en pierre de taille (arkose); au départ des absidioles, un contrefort, plus vraisemblablement deux, flanquent chaque absidiole assez irrégulièrement; celui de la chapelle du transept a un haut socle surmonté d'une colonne monolithe (fig. 45), on ne voit guère que le départ des autres, celui de la chapelle sud-est qui monte plus haut est appareillé et rectangulaire (ainsi les avons-nous restitués d'après le plan de Ruprich-Robert de 1910) [2].

Bien caractéristiques de l'époque romane sont les piliers de la croisée du transept, piliers carrés, flanqués de quatre demi-colonnes appareillées dont on voit encore les bases, de la partie occidentale de la crypte (fig. 41 et 43) : elles sont classiquement composées de deux tores réunis par une gorge, s'élargissant pour donner une assise plus large au second tore, comme à la petite base de la crypte. Du mur de la fenêtre du déambulatoire on aperçoit aussi les larges socles des huit colonnes du rond-point du chœur [3].

Le chevet établi sur l'ancienne crypte rénovée est suivi d'un transept dont subsistent les piliers est de la croisée et une chapelle ouvrant sur le bras sud : l'espacement des deux piliers donne la largeur de la nef centrale en même temps que le côté du carré du transept; nous avons la longueur du bras du transept (un peu plus long que ne l'avait pensé Mallay) par un sondage

(1) « S'amorçant sur les quatre chapelles quadrangulaires inférieures, quatre chapelles semi-circulaires dont le mur dans sa circonférence coupe en porte-à-faux les angles externes des chapelles basses. » H. Du Ranquet, *La cathédrale de Clermont*, p. 403; dans l'édition de 1912, il attribue l'église supérieure au XII^e siècle et dans l'édition de 1928 au X^e siècle, repoussant la crypte du X^e au VIII^e siècle (voir n. 3, p. 205).

(2) Id., *ibid.* : « Au mur d'une des chapelles, celle du Nord-Est, se trouve un contrefort en forme de colonne appliquée » on ne voit plus qu'un socle sans colonne. A Saint-Saturnin, le déambulatoire sans chapelle est flanqué de contreforts rectangulaires alors que les chapelles qui ouvrent sur les bras du transept sont flanqués de contreforts colonnes. Le chevet de Saint-Saturnin avec ses murs en petit appareil, flanqués de contreforts en grand appareil, les minces claveaux des arcs de ses fenêtres et pour tout décor une corniche de billettes et des modillons à copeaux, devait être très proche de celui de la cathédrale de Clermont alors que les grands chevets auvergnats de Notre-Dame-du-Port d'Orcival, d'Issoire, de Saint-Nectaire sont en grand appareil et beaucoup plus richement décorés indiquant une évolution plus développée et une date postérieure. On y retrouve des contreforts d'angle au départ des chapelles et des contreforts carrés alternant avec des contreforts colonnes (ceux-ci aux chapelles orientées et aux chapelles rayonnantes nord-est et sud-est).

(3) Ces bases apparaissent fort mal sur le plan publié et n'avaient pas été photographiées; on trouve des bases proches à Saint-Étienne de Nevers de la fin du XI^e siècle et à Saint-Germain-en-l'Herm (E. Du Ranquet, *Saint-Germain-en-l'Herm*, dans le *Bulletin monumental*, 1956, p. 251).

Fig. 30 et 31. — Musée de Clermont, fragments provenant vraisemblablement de la cathédrale. — Fig. 32. — Salle à l'étage de la tour sud de la cathédrale, deux fragments. — Fig. 33 et 34. — Musée de Clermont, plaque provenant de l'abbaye Saint-Allyre, sans doute aussi l'autre. — Fig. 35. — Église de Manglieu, plaque carolingienne. — Fig. 36. — Saint-Léger de Royat. — Fig. 37. — Musée du Puy, fragments provenant de la cathédrale. — Fig. 38 et 39. — Musée de Rodez, dalles de corniche venant de la cathédrale. — Fig. 40. — Église de Volvic, plaque.


30


31

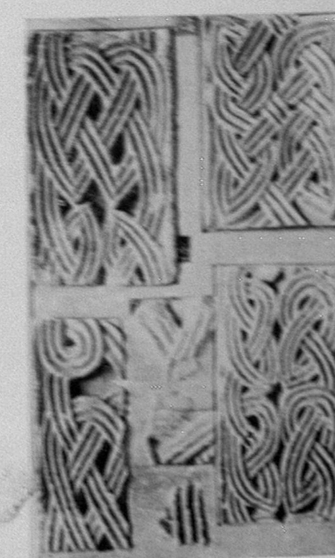

32

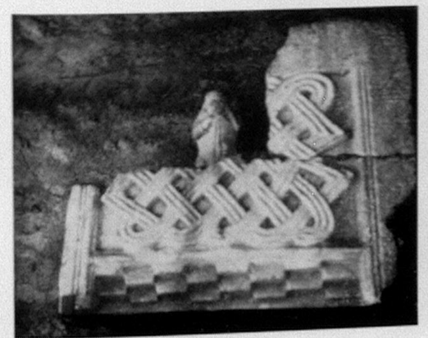

33


34

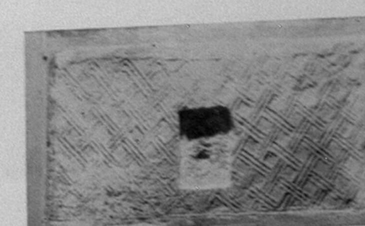

35


36


37




39


40

fait en 1930 par M. Du Ranquet et M. Jarrier « au fond de deux des petits arcs en tiers-point tapissant aujourd'hui le rez-de-chaussée des ébrasements en lave du portail nord » (côté gauche). Ce sondage leur fit découvrir « derrière la pierre de Volvic toute une ordonnance en calcaire composée d'une série de petits arcs trilobés appliqués au mur et encadrés chacun d'un gros boudin [1], on n'en voit plus rien aujourd'hui : sur le côté nord du transept de la cathédrale du XIe siècle, où devait déjà se trouver l'entrée principale de la cathédrale, on avait donc fait un nouveau portail plus orné; en même temps, vitraux et peintures embellissaient et modernisaient un édifice qui, sans remonter à Étienne II, pouvait être considéré comme ancien, après un siècle.

Le transept rejoint la façade romane par la nef qui se divise en cinq travées de la largeur de la travée du chœur, nous connaissons donc l'emplacement sinon la forme des piliers et des possibles contreforts (fig. 2 et 3), restitués d'après le plan de Mallay et celui de Notre-Dame-du-Port. L'emplacement des murs de la nef est donné par la première travée du mur nord qui subsista jusqu'au milieu du XIXe siècle avec une porte latérale qui ouvrait sur le cloître [2].

C'est là que Mallay a retrouvé le pavement de cette cathédrale au-dessus de celui du Xe siècle : «une couche de terre végétale et de gravois de 0,28 m d'épaisseur venait ensuite et recevait une forme de chaussine de 0,17 m d'épaisseur sur laquelle était posé à bain de mortier un dallage de 0,05 m d'épaisseur, bien taillé et placé avec soin; ce pavé est en grès fin dont les analogies se trouvent dans les carrières de Chaptuzat et de Chauriat; une couche de gravois de 0,10 m d'épaisseur couvrait ce dernier pavé qui appartenait probablement à l'église du Xe siècle (XIe-XIIe en fait), puis sur un remblai de terre végétale fortement tassée et dans lequel se trouvaient de nombreuses sépultures, on a posé le dallage actuel », « seul le dernier pavement (précédant le dallage actuel) a pu appartenir à l'église romane; les socles carrés qui régnaient sous les bases et dans les nefs latérales, en forme de bancs, avait 0,40 m de hauteur, tandis qu'ils auraient eu 0,84 m s'ils avaient reposé sur le deuxième pavé et 1,28 m s'ils avaient pris leur départ sur le troisième, ce qui n'est pas admissible. D'un autre côté le niveau du premier pavé se rapporte parfaitement avec les marches du chœur, tandis que les deux autres ne peuvent se raccorder ». « Les marches du chœur étaient à jour comme celles trouvées à Notre-Dame-du-Port et Orcival [3].

Mallay décrit aussi l'ancienne façade romane : « Une des tours du porche de Manglieu, celles de Saint-Nectaire conservées en partie, celles de la cathédrale de Clermont relevées avant leur démolition, suffisent pour nous donner une idée juste de cette partie si importante de nos églises romanes. Ces tours de la cathédrale de Clermont étaient très massives, percées d'ouvertures en petit nombre dont les jambages étaient en pierre de taille sans appareil régulier. Le reste de la construction était en maçonnerie de moellons. Certains murs de face avaient jusqu'à 2 m d'épaisseur » écrivait Mallay [4] qui nous la fait connaître par un dessin de 1848 (fig. 4).

(1) H. et E. Du Ranquet, *Note sur la cathédrale d'Étienne II,* dans la *Revue d'Auvergne,* 1930, p. 40-41.
(2) Voir n. 7, p. 237.
(3) A. Mallay, *De quelques découvertes faites dans ces derniers temps, op. cit.,* p. 308.
(4) Mallay, *Mémoire sur l'architecture religieuse en Auvergne,* dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres et Arts de Clermont-Ferrand* IX, 1867; voir pour les dessins note 6, p. 221.

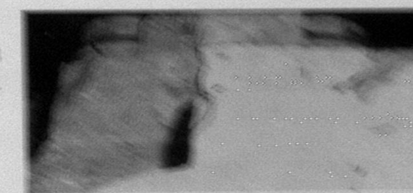
Crypte de la cathédrale de Clermont, éléments de la cathédrale romane.
Fig. 41 et 43. — Bases des piliers sud-est et nord-est de la croisée du transept. — Fig. 42. — Base du bahut occidental, côté sud. — Fig. 44. — Porte de la chapelle sud-est. — Fig. 45. — Contrefort-colonne de la chapelle ouvrant sur le bras sud du transept. — Fig. 46. — Chapelle nord-est. — Fig. 47. — Chapelle sud-ouest Fig. 48. — Fondations du Xe siècle et chapelle romane nord-est. — Fig. 49. — Appareil de la chapelle romane sud-est.

——→


41 Cliché P. Fournier.


44 Cliché P. Fournier.

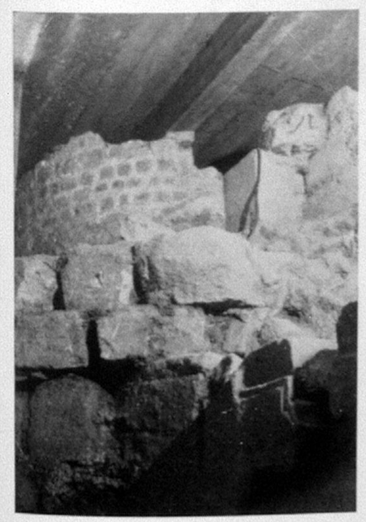

42 Cliché P. Fournier.


43 Cliché P. Fournier.


45 Cliché P. Fournier.


46 Cliché P. Fournier.


47 Cliché P. Fournier.


48 Cliché P. Fournier.


49 Cliché P. Fournier.

Les façades à deux tours sont ou du moins étaient au Moyen Age caractéristiques des églises romanes qui entourent Clermont [1]; beaucoup furent détruites par la suite et remplacées par des clochers uniques qui dressés sur la massif barlong de ces façades en transforment complètement l'aspect, ainsi en est-il aujourd'hui à Notre-Dame-du-Port à Clermont [2], à Ennezat [3], à Herment [4], à Issoire [5], à Sainte-Martine-de-Pont-du-Château [6], on aurait prévu deux tours à Orcival [7]; il n'en subsiste plus aujourd'hui dans le Puy-de-Dôme, qu'à Manglieu et à Saint-Nectaire et dans un rayon plus étendu à Conques (Aveyron), à Marcilhac (Lot), à Mauriac (Cantal) et à Saint-Étienne-de-Nevers (Nièvre). Cette façade de Clermont rentre donc dans une importante série et en présente tous les caractères [8], elle est très proche en particulier de celle bien connue de Saint-Nectaire [9]. Les ouvertures y sont plus nombreuses, seules devaient appartenir à l'époque de la construction les quatre fenêtres simplement appareillées dans l'axe des tours [10]. Le même bandeau marque l'étage de la tribune à partir duquel des contreforts d'angles articulent les deux tours, celles-ci ne dépassent que de très peu le massif barlong, de la hauteur de la maîtresse nef et qui lui est perpendiculaire. Cet étage aurait, d'après Dufraisse, été rajouté à la façade de Clermont qu'il date du xe siècle : «sur lesquelles tours et clochers sur la fin du xie siècle ou commencement du xiie, lorsque l'usage des grosses cloches se rendit commun dans les églises d'Occident, on rajouta des pointes ou pinacles pour servir à en mettre comme il paraît par la pierre ou maçonnerie de la pointe de ces clochers qui est toute différente du corps de ces tours» [11]. Y avait-il une différence de dates entre les parties inférieures dont nous

(1) VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné d'architecture du Moyen Age* VII, art. Porche, p. 261, « les porches des églises de Notre-Dame-du-Port à Clermont, de Saint-Étienne de Nevers, de la cathédrale de Clermont, sont bâtis sur plan barlong et sont fermés, ils devaient être couronnés par deux tours ». De même : BRÉHIER, *Les traces de l'ancien art chrétien dans l'art roman auvergnat,* dans les *Cahiers archéologiques,* 1945, p. 64, fig. I et II, pl. VIII.

(2) Les deux clochers qu'on voit encore sur une gravure ancienne, ébranlés à la fin du xve siècle par un tremblement de terre furent alors remplacées par un clocher médian, rétabli en 1828, cf. Marcel AUBERT, *Notre-Dame-du-Port,* dans le *Congrès archéologique de Clermont-Ferrand, 1924,* p. 35. Voir la reconstitution de la façade médiévale à la fin de la notice du Dr P. BALME, *Une visite à Notre-Dame-du-Port,* 1946.

(3) En 1870, un clocher a aussi remplacé les deux anciennes tours de façade, F. DESHOULIÈRES, *Ennezat,* dans le *Congrès archéologique de Clermont-Ferrand, 1924,* p. 146, pl. 147.

(4) Il y avait à Herment, église donnée à la cathédrale de Clermont en 1157 « une façade à deux tours dont les tours furent rasées jusqu'à la hauteur des combles de l'église » d'après MALLAY, *Essai sur les églises romano-byzantines du département du Puy-de-Dôme,* Moulins 1841, pl. 23.

(5) Deux tours surmontaient le porche d'Issoire jusqu'en 1598 où « les deux clochers et les deux grandes tours qui sont sur la grande porte estoient toutes découvertes » cité par Ch. TERRASSE, *Église d'Issoire,* dans le *Congrès archéologique de Clermont-Ferrand, 1924,* p. 82; en 1841, Mallay remonta une seule tour.

(6) Un clocher moderne remplace aussi les deux tours de Sainte-Martine de Pont-du-Château, Dr P. BALME. *La façade ouest de la cathédrale de Clermont est-elle d'époque préromane ou romane,* dans la *Revue d'Auvergne,* 1956, t. LXVI, p. 76.

(7) H. DU RANQUET, *Orcival,* dans le *Congrès archéologique de Clermont-Ferrand, 1924,* p. 391.

(8) L. BRÉHIER, *Le style roman,* Paris 1941, p. 19 attribue encore la façade à deux tours de la cathédrale romane à Étienne II; le Dr P. BALME, *op. cit.,* p. 73-76 et ID., *La cathédrale Notre-Dame de Clermont,* s. d. (après 1956), l'attribue même à une église antérieure, mérovingienne ou carolingienne.

(9) Les quatre fenêtres désaxées par rapport aux tours sont peut-être postérieures, la porte centrale avec colonnettes, archivoltes et chapiteaux ainsi que la fenêtre à l'arc surbaissé qui remplaça sans doute une fenêtre primitive, doivent appartenir aux travaux de la fin du Moyen Age, voir page suivante.

(10) F. DESHOULIÈRES, *Saint-Nectaire,* dans le *Congrès archéologique de Clermont, 1924,* p. 295, date l'église de la seconde moitié du xiie siècle; son grand appareil indique une date plus tardive que le petit appareil de la cathédrale.

(11) DUFRAISSE, *op. cit.,* p. 440.

avons le dessin, qui, massives, ont pu paraître plus anciennes qu'elles ne l'étaient et ces cages à cloches romanes?

A l'intérieur, le plan Ledru de 1845 [1] seul, distingue bien les parties romanes et fait en particulier apparaître les piliers romans qui soutenaient les tribunes de l'orgue [2]. C'étaient sans doute de ces « piles » irrégulièrement cruciformes cantonnées de quatre colonnes parmi lesquelles celles de l'Ouest et de l'Est sont désaxées entre elles si bien qu'elle se trouvent placées irrégulièrement dans le prolongement des piles de la nef » comme en décrit Deshoulières à Manglieu, irrégularité qu'on retrouve dans les supports de tribunes de façade de Notre-Dame-du-Port, d'Orcival et d'Issoire [3].

On avait ménagé à l'intérieur du mur de la façade de Clermont de grandes niches où l'on avait muré, sans doute durant la Révolution, des statues du xve siècle aujourd'hui au musée [4]; de même à Notre-Dame-du-Port et à Manglieu, le mur ouest comporte à l'intérieur deux niches assez hautes et cintrées semblables à deux petites absidioles [5].

Des tribunes s'étendaient sur toute la largeur, dans la tour romane sud, il y avait au premier étage un autel dédié à saint Michel, partie peut-être décorée de jeux d'appareils en pierre [6].

Aux xive et xve siècles, quand la nef gothique, plus haute que les anciennes tours, vint s'appuyer contre la façade romane, il fallut renforcer celle-ci : on établit des demi-piliers gothiques contre le mur du narthex, dans l'axe des piliers de la nouvelle nef et de son bas-côté au Sud; au Nord seulement contre le porche latéral roman qui accédait à l'ancien cloître [7]. Pour étrésillonner le narthex, on construisit deux murs qui ne laissaient qu'une entrée étroite et rejoignaient les piliers romans, supports de la tribune; cette porte occidentale était utilisée seulement pour aller au cimetière. Le grand portail était le portail nord, sur la « place devant Clermont » (rénové déjà en 1200, voir p. 234), qui venait d'être entièrement reconstruit et qui était entouré de deux tours.

L'analogie de la cathédrale romane et de Notre-Dame-du-Port, église qui dépendait de l'évêque et qui se trouvait à 350 m avait déjà frappé Mallay et Viollet-le-Duc [8] et s'impose devant le plan, les tours occidentales, les niches occidentales qui y sont incluses, les contre-

(1) Voir note 4, p. 221.

(2) MALLAY, *Études archéologiques à l'usage de MM. les élèves du grand séminaire de Clermont* (1844 environ), p. 48, les dit aussi romans.

(3) F. DESHOULIÈRES, *Manglieu,* dans le *Congrès archéologique de Clermont-Ferrand, 1924,* p. 136.

(4) Voir note 5, p. 238.

(5) DESHOULIÈRES, *ibid.,* p. 137.

(6) « Ce fut ce bon saint (Namatius) qui fit bastir la cathédrale au lieu où elle est à présent de laquelle il y a quelques restes au bas où est la chapelle dédiée à saint Michel qui paraît être un ouvrage à la mosaïque comme il est décrit dans Grégoire de Tours » Pierre AUDIGIER (1615-1684), *Description de la cathédrale de Clermont,* Paris, Bibl. Nat., manuscrit français 32811-32812, p. 302. En reportant la façade au xiie siècle, ces mosaïques auraient été en pierres comme on en trouve à Notre-Dame-du-Port et dans les autres églises romanes d'Auvergne.

(7) Le cloître roman devait se trouver dans l'angle formé par le transept et la nef de l'église romane et avoir la longueur de la nef de cinq travées, soit 25 m de côté; d'après DUFRAISSE, *op. cit.,* p. 440, il en subsistait à la fin du xviie siècle « deux parcelles de galeries contemporaines des deux tours et clochers qui sont du côté de l'Occident »; elles disparurent au xviiie siècle (abbé GOBILLOT, *op. cit.,* p. 51); il s'agissait sans doute d'arcades des côtés nord et ouest du cloître car la construction du portail nord vers 1335 et puis de la nef gothique avaient amené la destruction du moins partielle des côtés est et sud (H. DU RANQUET, *op. cit.,* p. 13), jusqu'à cette porte nord qui subsista autant que les tours occidentales ainsi peut-être que ce porche nord qui donnait accès et à cette porte et à l'escalier qui montait aux tours.

(8) Fondée par saint Avit au vie siècle près de la basilique Saint-Laurent, extra muros, restaurée après le pillage normand par l'évêque saint Sigon qui s'y fit enterrer en 875 (voir p. 205), au xe siècle le *Libellus* l'appelle « Sancta Maria principalis », pour la distinguer de la nouvelle Sainte-Marie, la cathédrale d'Étienne II (voir p. 208). Marcel AUBERT, *Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand,...* p. 26 et suiv., considère l'église dans son ensemble comme

forts colonnes et rectangulaires qui alternent derrière les absidioles, les modillons à copeaux, ceci parmi les quelques détails que nous ayons sur cette cathédrale disparue.

* * *

Cette cathédrale romane, plus grande que Notre-Dame-du-Port [1], devait posséder un décor sculpté aussi important : il resta jusqu'en 1865 des parties sculptées sinon à la façade occidentale, fort nue, du moins dans la première travée nord qui menait au cloître. Prosper Mérimée en parle : « ce sont des colonnes noyées dans la maçonnerie et dont les chapiteaux byzantins m'ont paru du XI^{e} siècle » [2].

Sur le dessin de Mallay (fig. 5), la porte nord est cachée par des constructions basses mais on voit l'élévation extérieure de la travée suivante avec sa galerie d'arcatures à colonnes et chapiteaux (non sculptés sur ce dessin d'architecte) et sous le toit une rangée de modillons à copeaux. Cette galerie d'arcatures est continue [3] et ne suggère pas la division en travée comme celles de Notre-Dame-du-Port, d'Issoire ou de Saint-Nectaire, scandées trois par trois par un contrefort : ces dernières correspondent aux arcades des tribunes et, comme elles, reposent sur une grande arcade, de la largeur de la travée, avec cette lisibilité propre à l'art roman classique qui permet de saisir, dès l'extérieur, la structure intérieure de l'édifice, ici cette galerie décorative qui n'est pas encore bien intégrée dans le monument est sans doute plus archaïque. Mallay, en ayant achevé la destruction en 1867, mentionne « des blocs appartenant aux jambages, claveaux, grands arcs, tambours de colonnes de plusieurs diamètres, unies ou cannelées, des bases de dimensions et de profils différents, des chapiteaux en grès et en domite, des fragments de corniches à modillons, d'architraves ». « On a conservé de l'ancienne travée nord de l'église romane le linteau et les claveaux de la porte, des corbeaux, des corniches, des cordons de billettes dont le caractère était le même que celui des fragments trouvés dans la crypte [4]. » Dans le catalogue [5] nous croyons avoir pu identifier au musée, grâce à M. Pierre Fournier des modillons à copeaux aux faces latérales richement décorées. L'unique linteau du musée [6], de 1,70 m de long, dans une belle pierre blanche pourrait être d'après M. Fournier celui donné par Mallay, il est en bâtière et simplement encadré d'un double trait gravé.

Il ne reste plus aujourd'hui de cette cathédrale engloutie que quelques épaves, outre les

du XII^{e} siècle; on y travaillait en 1185 et elle ne fut achevée qu'au XIII^{e} siècle, c'est ce que confirme le plan si homogène et l'unité de l'édifice. Viollet-le-Duc rapproche non seulement la façade de la cathédrale de Clermont de celle de Notre-Dame-du-Port (voir n. 1, p. 236), mais aussi le chœur : « Les fouilles ont laissé voir quatre chapelles autour du bas-côté du sanctuaire comme dans l'église de Notre-Dame-du-Port »; il précise qu'il s'agit des chapelles supérieures et non de celles de la crypte. (VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, t. II, art. Chapelle, p. 456).

(1) La cathédrale avait, 54 m sur 16 m; Notre-Dame-du-Port, 49 m sur 16 m.

(2) Prosper MÉRIMÉE, *Voyage en Auvergne*, Paris, 1838, p. 307.

(3) On voit trois arcatures et le départ de deux autres, ce qui donne quelques doutes sur l'existence des contreforts rétablis par Mallay, peut-être sur d'autres indices!

(4) A. MALLAY, *De quelques découvertes..., op. cit.*, p. 311.

(5) J.-B. BOUILLET, *Supplément au livret du musée de Clermont-Ferrand et catalogue du musée lapidaire*, Clermont 1864, p. 64, signale aux n^{os} 71 et 72 des modillons de la corniche et la pierre de plafond qui les séparait comme « provenant de la cathédrale qui a précédé celle d'aujourd'hui et données par M. Mallay père, architecte »; ils ont perdu leurs numéros alors que les statues gothiques retrouvées dans les niches du narthex et ayant la même origine les ont gardés : n^{os} 69, 70, 73, 74, 75; on pourrait récupérer d'autres modillons et quelques autres vestiges entassés à l'extrémité sud-ouest du déambulatoire sous l'échelle.

(6) Pas de numéro de catalogue; le rapprocher de ceux des petites portes d'accès aux chapelles rayonnantes, faits à l'époque romane, aussi de celui de Saint-Myon (Puy-de-Dôme). orné d'une croix gravée en son milieu.

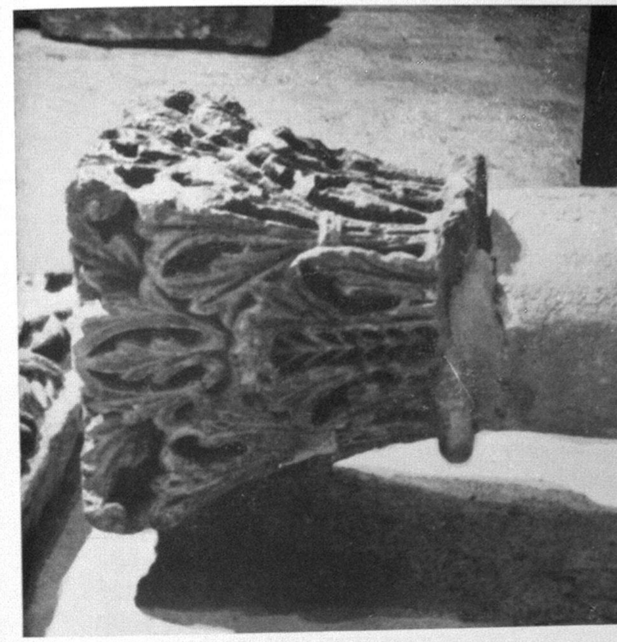


FIG. 52. — Chapiteau. Cliché M. Troiekouroff.

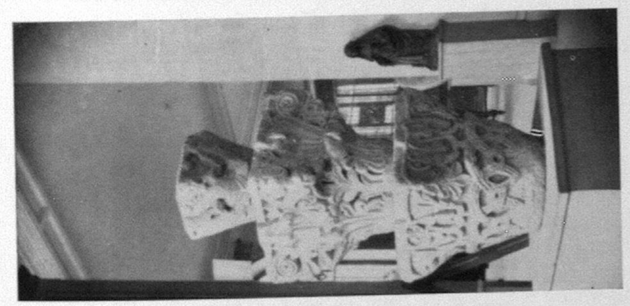


FIG. 51. — Musée de Clermont, chapiteaux de l'abbaye Saint-Allyre de Clermont.

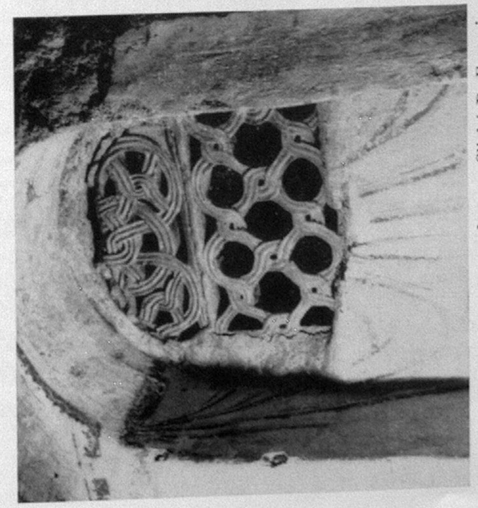


FIG. 50. — Chapelle sud-est. Cliché P. Fournier.

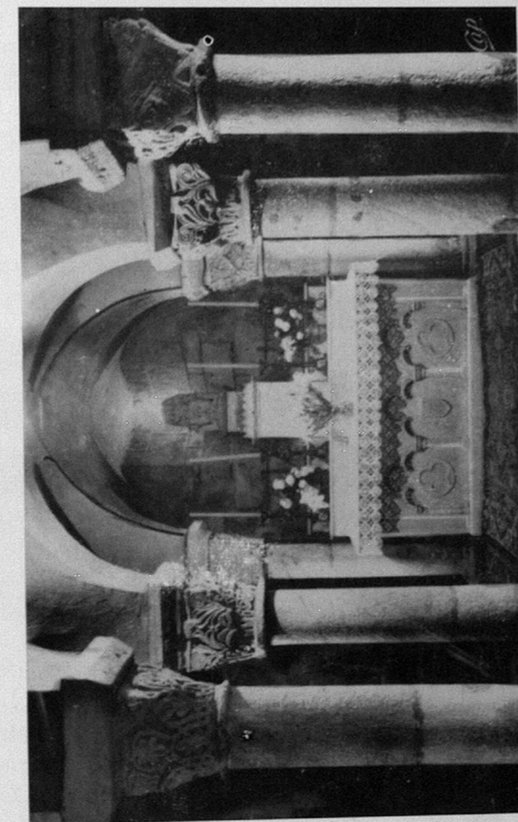


FIG. 54. — Crypte de Saint-Léger de Royat.

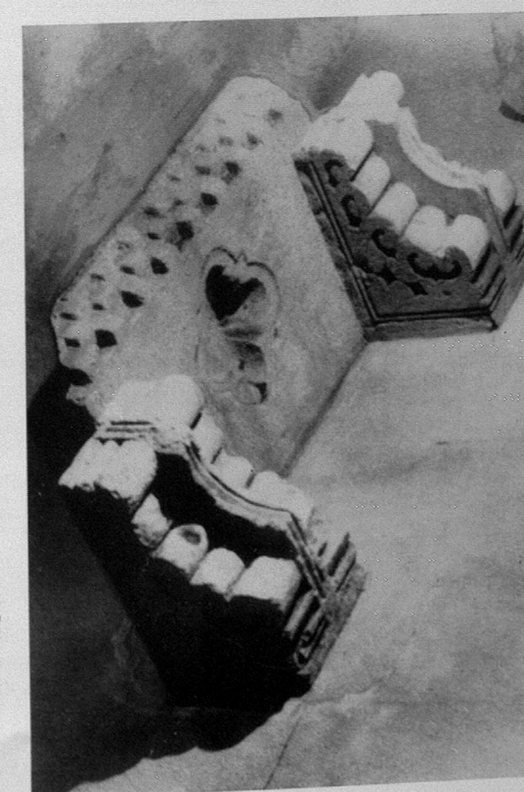


FIG. 53. — Modillons et dalle intercalaire. Cliché M. Troiekouroff.

Fig. 50, 52, 53. — Crypte de la cathédrale de Clermont

modillons du musée, un chapiteau et deux modillons à copeaux et la dalle à cupule intermédiaire avec sa corniche de billettes et le fragment d'une autre exposés aujourd'hui sur le mur occidental de la crypte [1]. Ils doivent provenir des fouilles de Ruprich-Robert et de Du Ranquet en 1909-1910, sans doute du chevet de la cathédrale romane détruite à la fin du XIII^e siècle : les décombres bouchèrent la crypte ainsi que les nouvelles fondations; Mallay, lors des fouilles du chœur en 1855, avait déjà signalé les corbeaux, les corniches, les moulures de l'ancien chœur enfoui [2].

Les feuilles d'acanthe du chapiteau (fig. 32), presque en méplat et regravées, se découpent comme une broderie sur un fond noir; ce décor suit exactement l'épannelage du chapiteau, quatre feuilles d'acanthe en soulignent les arêtes, deux feuilles d'acanthe forment les volutes des angles et se rejoignent au milieu en dessinant une palmette dans un cadre ovale sur une face alors que, sur une autre, la palmette est inversée et encadrée de deux rameaux divergents. Ce caractère décoratif, librement inspiré du chapiteau corinthien, allié à ce sens fonctionnel, caractérise la sculpture de la fin du XI^e siècle [3].

A Clermont même, on peut rapprocher ce chapiteau de ceux du musée qui proviennent de Saint-Allyre (fig. 51), sans doute de l'édifice consacré par le pape Pascal II en 1106 [4] : les feuillages sont traités d'une façon plus raffinée, plus décorative. Tout proches aussi sont les chapiteaux de la crypte voisine de Royat d'après 1095 (fig. 54) : les feuillages, également traités en méplat suivent de près l'épannelage des chapiteaux [5]. Les deux ou trois chapiteaux authentiques, postérieurs aussi à 1095, de la crypte de Mozac, montrent encore de belles variations sur l'acanthe et la palmette [6]. Mentionnons aussi les chapiteaux « à feuilles d'acanthe très découpés et exécutés avec une certaine recherche » des restes de l'ancien cloître de Saint-Saturnin [7], et dans un périmètre plus étendu ceux de l'ancien chœur de la cathédrale du Puy, déposés au musée [8], ceux de la crypte de Champdieu (Loire) [9], ceux de Saint-Géraud-d'Aurillac, où les acanthes se mêlent à de nombreux entrelacs [10].

(1) Ces documents, embarrassants pour ceux qui veulent reporter au X^e siècle l'édifice auquel ils auraient appartenu, n'ont jamais été publiés, Du Ranquet et Bréhier ne les ont même pas mentionnés.

(2) Lettre de Mallay du 20 octobre 1855 au ministre des Cultes, Dossier de la cathédrale de Clermont-Ferrand aux Archives des Monuments historiques.

(3) Ce chapiteau a 0,28 m de large dans la partie supérieure et 0,29 m de haut, on peut se demander s'il ne surmontait pas simplement la colonnette du bahut occidental dont subsiste la base de 0,29 m de diamètre.

(4) J.-B. BOUILLET, *op. cit.*, p. 49, n° 47, « Chapiteaux corinthiens et romans provenant de l'abbaye de Saint-Allyre », H. 0,50 m × L. 0,70 m. Il s'y mêle parfois des entrelacs : deux rangées décalées de cercles noués (motif 6) entourent la corbeille d'un de ces chapiteaux dont la partie supérieure est décorée de palmettes, voir note 7, p. 229.

(5) Voir note 1, p. 230. Ces chapiteaux appartiennent à l'église reconstruite par Cluny après 1095 et furent en partie remployés dans la crypte actuelle contemporaine du chevet fortifié; sur le premier chapiteau nord-ouest les jeux de palmettes rappellent ceux des chapiteaux de Saint-Allyre.

(6) Voir note 2, p. 226.

(7) H. DU RANQUET, *Saint-Saturnin*, dans le *Congrès archéologique, 1924*, p. 427.

(8) Voir note 1, p. 230.

(9) L'église romane date de la première moitié du XII^e siècle, A. DE CAUMONT en donne un dessin dans le *Bulletin monumental*, 1863, p. 419, et *Le Congrès archéologique de Lyon*, Mâcon 1935, p. 207 et 211 donne le plan de la crypte et du chevet.

(10) P. QUARRE, *La sculpture romane de la Haute Auvergne, décor des chapiteaux*, Aurillac 1938, p. 15; Roger GRAND, *La sculpture et l'architecture romanes à Saint-Géraud d'Aurillac*, dans les *Mélanges Martroye*, 1940, pl. XI.

A Clermont encore, on en peut rapprocher certains chapiteaux aux palmettes très variées, dessinés à la plume dans ces portiques qui abritent les tables de chapitres du martyrologe du XI^e siècle à l'usage de la cathédrale de Clermont (Bibl. Nat., lat. 9085), souvent mentionné, aux fol. 2 et 3.

Les modillons à copeaux et la dalle d'entablement à cupule qui les sépare sont caractéristiques de l'Auvergne romane (fig. 53), comme l'avait déjà remarqué Viollet-le-Duc, qui donne un dessin de ceux de Notre-Dame-du-Port [1]. « Vu de face ce modillon ressemble à une sorte de flûte de Pan dont les tuyaux horizontaux sont liés dans leur milieu par une puissante nervure, vu de profil, ce modillon, creusé en demi-cercle, est fait d'une suite d'enroulements superposés semblables aux copeaux qui naissent sous le rabot du menuisier » dit Émile Mâle [2]. C'est lui qui le premier à rattaché les modillons à copeaux de Notre-Dame-du-Port, et plus spécialement ceux de la cathédrale de Clermont [3], à ceux de la mosquée de Cordoue et le dessin de la cupule à celui de la coupole de la chapelle qui fait suite au mihrab. L'influence des modillons à copeaux arabes est certaine [4]. Bréhier fait remonter abusivement au X^e siècle les modillons à copeaux de Chamalières alors que rien ne prouve leur antériorité sur ceux de Clermont; leur profil « en tête de bélier » découle d'un autre modèle arabe [5]. Sur ces modillons de Chamalières et de Notre-Dame-du-Port, le dernier copeau se retourne en sens inverse formant avec l'avant-dernier un assez beau motif, mais rien d'autre ne décore les triangles latéraux; aux modillons de la cathédrale, ce motif est repris avec beaucoup de virtuosité et engendre, de chaque côté du modillon, courbes et contrecourbes découpant entre eux des losanges noirs dans ce même esprit de broderie que les feuillages du chapiteau.

Ce décor des modillons reste beaucoup plus fonctionnel et monumental que celui des modillons mozarabes [6].

(1) VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, t. IV, art. *Corniche*, p. 322; ce dessin est reproduit par R. DE LASTEYRIE, *op. cit.*, p. 441, fig. 459.

(2) Émile MÂLE, *La mosquée de Cordoue et les églises d'Auvergne et du Velay*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, p. 81; il reprend ce sujet dans la *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1923, p. 327-328, puis en 1928, voir note suivante.

(3) « Les fouilles faites il y a quelques années à la cathédrale de Clermont nous laissent deviner un original plus antique; quelques vestiges du chevet ont fait croire qu'il remontait au XI^e siècle, il est donc probable que la cathédrale romane de Clermont, celle qui vit Urbain II et devant laquelle il appela la France à la guerre sainte, fut la plus ancienne de ces belles églises d'Auvergne; Notre-Dame-du-Port, élevée au siècle suivant, n'en fut probablement qu'une copie, l'artiste qui donna à l'ancienne cathédrale de Clermont son décor arabe arrivait par la route des pèlerins et avait vu Cordoue », Émile MÂLE, *L'Espagne arabe et l'art roman*, dans *Art et artistes du Moyen Age*, Paris 1928, p. 58.

(4) Entre temps Georges MARÇAIS, *Manuel d'art musulman*, Paris 1926, avait donné de nombreux exemples de modillons confirmant cette origine, p. 146, 161, 264. On voit ce même motif appliqué à une gargouille, p. 67, les premiers modillons signalés par Mâle à la naissance des arcs en fer à cheval de la mosquée de Cordoue, étaient d'ailleurs des culots.

J. PUIG I CADAFALCH, *Le premier art roman*, Paris 1928, p. 33, fig. 13, a montré sur une même planche deux modillons à copeaux de la mosquée de Cordoue, l'un simple, l'autre plus décoré, divers modillons d'églises mozarabes aux extrémités latérales ornées de motifs d'étoiles (deux en bois à Saint-Michel d'Escalada rappellent l'origine du motif), enfin, en Auvergne, ceux de Chamalières et de Notre-Dame-du-Port.

(5) Louis BRÉHIER, *L'art en France..* , p. 146, y voit la déformation par des artistes maladroits du type importé d'Espagne; ce type se retrouve cependant à la mosquée de Kairouan, G. MARÇAIS, *op. cit.*, p. 143, où l'on voit mieux qu'il est inspiré par la console antique et sa contre-courbe. Cette comparaison avec une tête de bélier avait été donnée par H. DU RANQUET, *L'église de Chamalières*, dans le *Bulletin monumental*, 1895, p. 435, qui la reprend dans *L'église de Chamalières près de Clermont-Ferrand*, dans la *Revue d'Auvergne*, 1932, p. 25. Cette soi-disant maladresse, et incompréhension du modèle arabe, des modillons de Chamalières contraste avec la pureté de ceux de Clermont et n'est pas en faveur de leur antériorité.

Rien n'autorise à donner la date d'une monnaie de Lothaire retrouvée dans le narthex à des modillons remployés seulement pour soutenir la corniche d'une sacristie accolée au XV^e siècle à une chapelle rayonnante du XII^e siècle; les classiques modillons et les dalles à cupules qui les séparent furent placés à l'extérieur de l'ancienne nef quand celle-ci fut voûtée au XII^e siècle.

(6) Pourrait-on rapporter à la cathédrale romane le linteau en bâtière représentant le lavement des pieds, encastré dans une maison à l'angle de la rue des Gras, à quelques pas de la façade de la cathédrale, au moins

*
* *

Dans une verrière de la cathédrale gothique, à la fenêtre centrale de l'ancienne chapelle Sainte-Anne et Saint-Jacques, aujourd'hui la chapelle de la Bonne Mort (la deuxième chapelle rayonnante au Sud de la chapelle axiale), on a remployé quatorze, presque quinze médaillons romans disposés deux par deux dans la partie inférieure et aussi les deux figures en haut du vitrail dans les arcs qui couronnent les deux lancettes, sur les vingt-quatre médaillons qui constituent la fenêtre [1].

Les médaillons du bas, sont consacrés à l'Enfance du Christ et s'inspirent souvent des évangiles apocryphes; on lit de bas en haut et de gauche à droite, l'Annonciation, l'Annonce aux bergers, la Nativité, la Présentation au temple, l'Adoration des mages, l'Annonce à Joseph de fuir en Égypte, l'Avertissement aux rois mages de ne pas retourner chez Hérode, le Retour des rois mages, la Fuite en Égypte; cette simple énumération montre un assez grand désordre et l'absence de nombreux épisodes [2]; le Baptême du Christ, l'Ascension, la Pentecôte, le Christ dans une mandorle avec les quatre animaux, la colombe du Saint-Esprit, en haut la Vierge (en buste) appartiennent à d'autres cycles; la Crucifixion de saint Pierre, intercalée entre l'Ascension et la Pentecôte et le Christ de l'arcade supérieure tenant la clef du Paradis de la main droite et un rouleau de la gauche proviendraient d'un vitrail consacré à saint Pierre [3].

Ces médaillons romans se distinguent des médaillons gothiques par leur grande luminosité, leurs tons doux et harmonieux, leurs encadrements importants, alternativement ronds et carrés qui rappellent ceux des vitraux de Saint-Denis et de Chartres [4]; ces cadres constitués de feuilles d'acanthes entre deux rangs de perles, sont caractéristiques du XII^e^ siècle [5]; parfois de petites étoiles à six branches s'intercalent entre les acanthes; un motif également riche

depuis le XVIII^e^ siècle : TERSAN, *Antiquités gauloises et romaines,* Paris, Bibl. Nat., fonds français, 6954, t. I, n° 781, fol. 183, le décrit comme un « bas-relief antique des premiers siècles du christianisme, le travail en est de mauvais goût, approchant du gothique ». C'est en effet du gothique, au sens où nous l'entendons actuellement, qu'approche cette sculpture : les grosses têtes des apôtres de droite sont caractéristiques de la sculpture auvergnate classique alors que celles du Christ et des autres apôtres ont été retouchées au XIV^e^ siècle, ce qui a trompé Tersan. Ce linteau aurait pu appartenir à une porte latérale de la nef ou des transepts, démolis aux XIV^e^ et XV^e^ siècles.

(1) Cette verrière réunit à ces médaillons romans « mal conservés et très restaurés », en particulier par Gaudin vers 1920, « une succession de médaillons sans suite provenant évidemment d'anciennes verrières détruites dans cette église avant le XIX^e^ siècle et replacées là à une époque inconnue ». H. DU RANQUET, *Les vitraux de la cathédrale de Clermont-Ferrand,* Clermont 1932, p. 193-196, fig. 196; la reproduction du vitrail est inexacte ainsi pour les ornements qui entourent les deux figures supérieures; Louis GRODECKI, *Le vitrail français,* Paris 1958, p. 104, fig. 74, les étudie pour eux-mêmes et va consacrer une étude à ces vitraux du Centre de la France dans les *Mélanges Hahnlöser;* nous le remercions vivement des photographies qu'il a bien voulu nous donner.

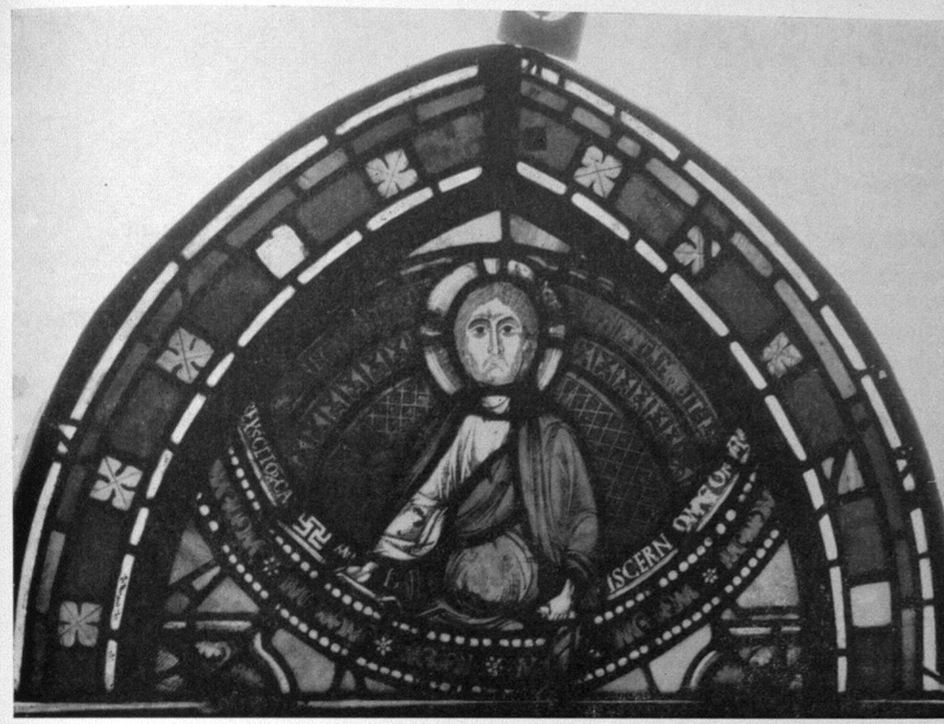
Les autres verrières sont constituées de dix-huit médaillons distribués en deux lancettes, celle-ci en comporte vingt-quatre car les médaillons remployés sont plus petits que ceux des autres verrières gothiques; les médaillons gothiques, également remployés dans la partie supérieure, avaient les mêmes dimensions.

(2) Un fragment de l'enfance de cette série se trouve depuis vingt ans dans une collection américaine, cf. GRODECKI, *op. cit.,* n. 14, p. 318, il en manque bien d'autres, la plupart sans doute depuis le XIII^e^ siècle.

(3) Leurs cadres sont identiques, avec les étoiles à six rais qui scandent les feuilles d'acanthes; on retrouve ces scènes sur un vitrail presque contemporain de la cathédrale de Lyon consacré à saint Pierre, cf. p. 24[illegible]. 7.

(4) Dans le vitrail de la façade de Chartres, du XII^e^ siècle, ils encadrent les mêmes scènes de l'enfance, cf. Marcel AUBERT, *Vitraux des cathédrales de France, XII^e^ et XIII^e^ siècles,* Paris 1938, pl. V; il en était déjà ainsi à Saint-Denis.

(5) On les retrouve à Chartres en 1155, GRODECKI, *op. cit.,* fig. 83, p. 114, à Champs (Isère) en 1160, *ibid.,* pl. IX, à la même époque à Châlons-sur-Marne, fig. 78, p. 108, en 1165 et 1175 à la cathédrale du Mans, *ibid.,* fig. 66, p. 96, et en 1170 à la cathédrale de Poitiers, fig. 67, p. 97.



Cathédrale de Clermont

FIG. 55 et 56. — Éléments de vitraux romans remployés dans la chapelle de la Bonne Mort, la deuxième chapelle rayonnante au sud de la chapelle axiale : le Christ et la Pentecôte.

55

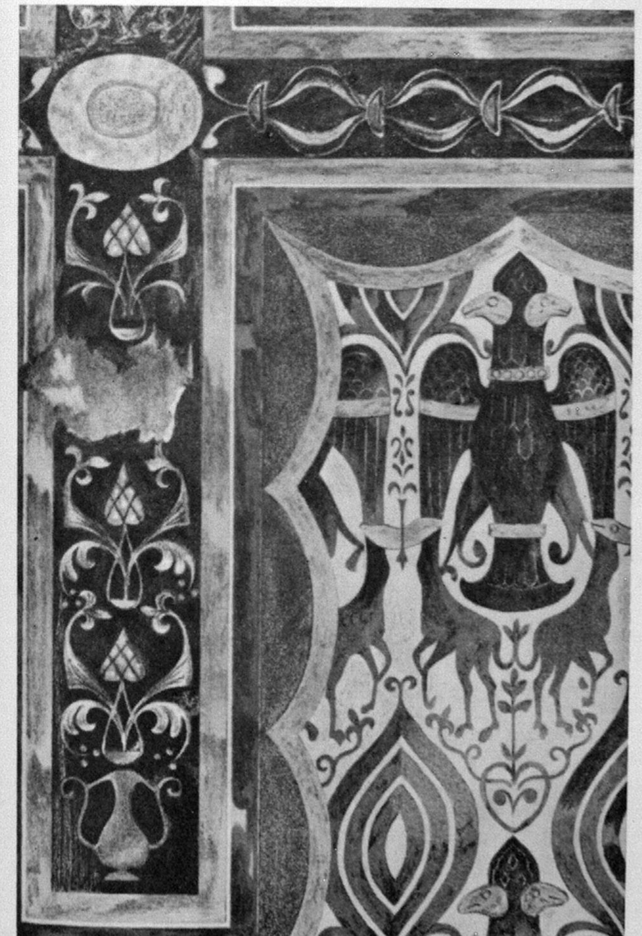


FIG. 57. — Peinture d'une chapelle de la crypte d'après un relevé de Gelis-Didot et Laffilée.



56

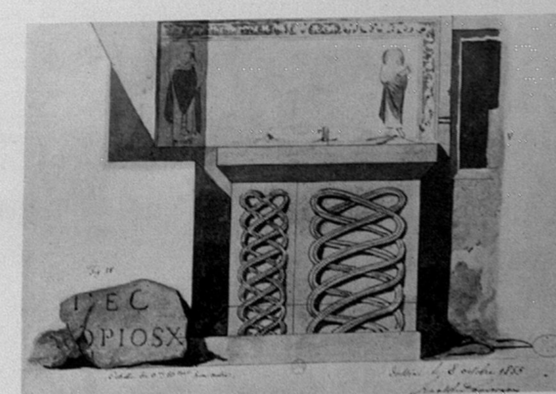


FIG. 58. — Peinture surmontant l'autel de la chapelle nord-ouest de la crypte en 1855.

avec des jeux de palmettes se trouve de part et d'autre de la scène de la Pentecôte (fig. 56), en haut deux arcades dont la colonne centrale fait défaut supportent des architectures crénelées, au-dessus encore se dessine un motif de palmettes arabes issu de l'écriture coufique [1]. La scène du Christ dans une mandorle soutenue par les quatre animaux, plus large, n'a pas de cadre; le quinzième médaillon, la colombe du Saint Esprit dans un cercle est remployé dans un quadrilobe gothique. Enfin en haut des deux lancettes de la fenêtre, les figures du Christ et de la Vierge sont ceintes à mi-corps de portions de ces médaillons romans, comme nous en avons déjà vu [2] (fig. 55); elles se détachent sur un treillis très travaillé de motifs variés et sont entourées de deux arcs en plein-cintre : l'arc intérieur est décoré d'un motif de palmettes typiquement arabes, comme celles qui couronnent la Pentecôte; autour du Christ, cet arc est doublé intérieurement d'une grande inscription latine [3]; ces arcs plein-cintre devaient être primitivement entourés d'une riche bordure [4], un triangle les a réunis aux maigres encadrements gothiques [5], formés simplement d'une alternance d'éléments allongés bleus et de quatre feuilles jaunes, qui suivent les archivoltes en tiers point, se poursuivent tout autour de la verrière; ils contribuent à l'unifier et à lui donner une tonalité gothique.

Le style des figures romanes, les seules figures romanes survivantes de la cathédrale est cependant bien différent de celui des figures gothiques. On peut rapprocher l'ange qui prévient Joseph de fuir en Égypte de celui qui, sur un chapiteau de Notre-Dame-du-Port, chasse Adam et Ève du Paradis; les apôtres de la Pentecôte sont pensifs et drapés dans de beaux plis allongés comme ceux des chapiteaux du chœur d'Issoire; c'est le même style, celui de l'Auvergne à la fin du XII^e siècle et la contrecourbe des langues de feu est reprise dans la partie inférieure du groupe des apôtres avec une rigueur encore romane; dans les autres médaillons, les figures nombreuses, se groupent et se courbent harmonieusement pour remplir leurs cadres. Les chapiteaux romans-auvergnats comme les vitraux de Clermont présentent et dans leur iconographie orientale et dans leurs figures calmes et bien drapées des influences byzantines [6].

Louis Grodecki date ces vitraux de Clermont vers 1190 par analogie avec celui de la vie de saint Pierre de la cathédrale de Lyon, qu'il attribue au même atelier [7]; ces vitraux romans ont donc été placés après coup dans la cathédrale romane.

(1) G. MARÇAIS, *op. cit.*, p. 166 et 269.

(2) Des parties de médaillons, parfois simplifiés, sont aussi utilisés pour figurer les orbes qui entourent des apparitions célestes, ainsi dans l'annonce aux bergers, l'annonce à saint Joseph, aux rois mages, le retour des rois mages, le baptême, l'ascension, la colombe du Saint Esprit, et accroissent beaucoup l'importance décorative des cadres.

(3) Une autre inscription se trouve à l'intérieur du demi-médaillon inférieur; nous n'avons pu en lire que des fragments. Il n'y a plus d'inscription autour de la figure de la Vierge, extrêmement restaurée.

(4) La fenêtre entière en plein-cintre et des bordures très riches ont été conservées dans les vitraux de Champs et de Lyon, proches de ceux de ceux-ci.

(5) Les parties gothiques quoique hétérogènes par leur iconographie comme par leurs formes, se fondent assez heureusement dans la partie supérieure du vitrail.

(6) Louis BRÉHIER, *Les traces de l'ancien art chrétien dans l'art roman auvergnat*, dans les *Cahiers archéologiques*, 1945, p. 73 et suiv. Louis GRODECKI, *op. cit.*, p. 104.

(7) ID., *ibid.*, et note 15, p. 318. Nous retrouvons dans ce vitrail la crucifixion de saint Pierre et en haut du vitrail le Christ tenant de la main droite la clef du paradis qu'il donne à saint Pierre alors qu'il donne à saint Paul le rouleau du livre de la Sagesse; les médaillons sont très analogues. Les figures du vitrail de Lyon, plus graciles et avec plus de vide autour d'elles qu'à Clermont, paraissent à première vue un peu postérieures. Dans le vitrail de Champs (Isère), daté de 1160 environ, ID., *ibid.*, n. 16, p. 318 et pl. IX, la partie décorative est beaucoup plus riche et variée et le cadre circulaire des médaillons est occupé par une composition serrée, établie sur un schéma géométrique qui anime les personnages de ce dynamisme propre aux figures romanes. La Pentecôte, plus fulgurante et mouvementée qu'à Clermont, évoque celle de Vézelay et aussi la Bourgogne clunisienne.

On peut joindre à ces vitraux celui retrouvé par Mallay dans la fenêtre centrale de la crypte, qui était en partie conservé et qui a disparu depuis : « Sur l'appui se trouvaient des fragments de couleurs peints appartenant les uns à une bordure rouge et bleue, les autres à des vêtements, les troisièmes à une inscription; on lit sur des fragments : STREMO, c'était le vitrail de saint Austremoine » [1]; saint Austremoine inspira plus tard d'autres vitraux gothiques de la cathédrale; Mallay dit aussi avoir trouvé des morceaux de verres peints.

Ce vitrail postérieur aux remaniements effectués dans la crypte lors de la construction romane pourrait être seulement contemporain des fresques dont on décora cette crypte au début du XIII^e siècle, on ne peut le préciser d'après la simple description de Mallay.

*
* *

Les peintures les mieux conservées se trouvent groupées dans la chapelle sud-est et la partie du déambulatoire correspondante; la chapelle devait être entièrement décorée à fresques, il y avait en bas des draperies peintes avec beaucoup de mouvement et de liberté, comme celles qui drapent la fenestella (fig. 50); et sur la voûte des scènes historiées au-dessus d'un bandeau ocre, on distingue encore Ève sortant de la côte d'Adam, un jeune homme étendant son manteau devant le Christ, le jour des Rameaux [2].

Au sommet de la voûte du déambulatoire court un bandeau de tiges entrelacées garnies de palmettes qui se détachent en clair sur un fond noir; du côté interne on ne voit plus que la Vierge de Majesté avec l'enfant, et derrière une forteresse en grand appareil avec des personnages sur les courtines [3]; sur le côté externe de la voûte, à gauche de la fenestella, Jésus, très grand, prêche entre deux palmiers formés de trois grandes et larges feuilles, une foule est assise à ses pieds, c'est le sermon sur la montagne, suivi à droite de la fenestella de la multiplication des pains; deux apôtres déposent des corbeilles aux pieds du Christ pour les lui faire bénir, deux autres distribuent poissons et pains à la foule groupée dans la lunette; plus à droite, au-delà de la porte latérale, il y a l'Annonciation. D'après les traits noirs qui dessinent et cernent les figures des personnages et d'après les coiffures à mentonnières des femmes, caractéristiques du temps de Philippe-Auguste, elles ne seraient pas antérieures au XIII^e siècle [4].

Au temps de Mallay, « les murs des trois autres chapelles ont été mis à jour et relevés ainsi que les parties couvertes de peintures [5]; une aquarelle faite par Anatole Dauvergne, le 8 octobre 1855 (fig. 58) [6] et non publiée garde le souvenir de peintures aujourd'hui disparues

(1) A. MALLAY, *op. cit.*, p. 309.

(2) Signalées dans les études de Du Ranquet, elles ont été étudiées fort bien par Louis BRÉHIER, *Peintures romanes* en *Auvergne*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, t. 16, II, p. 123-130; cette étude a été complétée par celle de Paul DESCHAMPS, *Les fresques des cryptes des cathédrales de Chartres et de Clermont et l'imitation des tissus dans les peintures murales*, dans les *Monuments Piot*, t. 48, 2, 1956, p. 102-105.

(3) L. BRÉHIER, *op. cit.*, p. 125, y voit Bethléem et les vestiges de l'adoration des mages.

(4) ID., *ibid.*, p. 128.

(5) A. MALLAY, *op. cit.*, p. 309. En dehors de celles de la chapelle nord-ouest connues par les relevés d'Anatole DAUVERGNE, d'autres durent faire l'objet de la séance académique du 5 juin 1856, *Annales scientifiques, littéraires et industrielles de l'Auvergne*, t. 29, 1856, p. 416; peut-être celles de la chapelle sud-est et du déambulatoire correspondant retrouvées plus tard par H. DU RANQUET, *Les fouilles du chevet de la cathédrale de Clermont*, dans le *Bulletin monumental*, 1909, p. 315.

(6) Anatole DAUVERGNE, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, série topographique, Clermont, fol. 28, 29 et 36, 8 octobre 1855, certains dessins sont d'avril 1856.

qui étaient au-dessus de l'autel de la chapelle nord-ouest : un bandeau décoré de palmettes dérivant de l'acanthe délimitait un cadre rectangulaire; à droite un personnage nimbé tient son manteau et peut-être un livre, ses pieds nus reposent sur un terrain vallonné. C'est la Crucifixion : on distingue le pied de la croix qui était rouge et se détachait sur une prairie verte [1], et à gauche de la croix, le manteau d'une femme agenouillée, sans doute la Vierge; en dehors de l'autel, à gauche, mais à l'intérieur du cadre rectangulaire décalé pour l'inclure, se trouve un évêque mîtré, de face, les bras levés en orante, sans doute le donateur qui fit exécuter la peinture et s'est fait représenter à côté, mais en dehors, de la crucifixion placée au-dessus d'un autel; c'est peut-être son tombeau (long. : 1,87 m; larg. : 0,55 m à la tête et 0,34 m aux pieds) qui a été niché après coup dans le mur ouest de la chapelle ».

Vers 1880, peut-être dans une autre chapelle, Mallay retrouva la décoration peinte d'étoffes précieuses et de riches bandes décoratives publiées à cette époque (fig. 57); il en reste aujourd'hui un fragment déposé dans l'agence Viollet-le-Duc, dans la tour sud : il représente des aigles à deux têtes rouges, les ailes éployées, tenant dans leurs serres deux gazelles dont les têtes prolongent les ailes des aigles alors que leurs queues se rejoignent en une palmette décorative au-dessous de celle de l'aigle, traitée magnifiquement en éventail [2].

M. Deschamps a rapproché ces motifs décoratifs de ceux d'une étoffe arabe de Sicile du XII^e siècle conservée à Siegburg en Rhénanie, d'autres sont fort proches et il devait y en avoir à Clermont; l'imitation d'une étoffe est ici manifeste, elle est comme tendue à intervalles réguliers par ces clous entre les deux bandes décoratives qui ornent la croisée d'arêtes de la voûte; sur l'une il y a des rubans noués en palmettes, sur l'autre plus complexe des candélabres issus d'un canthare et aux extrémités feuillues entourant des fleurs en forme de cœur [3]; les bandes rappellent beaucoup celle qui court au haut de la voûte du déambulatoire; ces diverses peintures de la crypte sont contemporaines.

Sur un autre point, dans le narthex, « on a relevé les dessins des peintures murales, très belles de formes et de couleurs » dit Mallay [4], au moment de la destruction du narthex en 1867. En l'absence des relevés, on ne peut que signaler ces fresques.

Au terme de ces recherches, que distinguons-nous de ces anciennes cathédrales?

C'est la cathédrale romane, contemporaine d'Urbain II qui apparaît le plus nettement, avec son plan auvergnat classique, quatre chapelles rayonnantes ouvrant sur le déambulatoire, deux chapelles orientées sur les bras du transept, les puissantes bases des piliers de la croisée et des colonnes du rond-point, son beau chapiteau d'un art roman ancien, ses modillons à copeaux ouvragés séparés de dalles d'entablement à cupules, son narthex à deux tours, ses murs en petit appareil entre des contreforts aux larges pierres. C'est bien la « sancta Mater Arvernensis ecclesia » mère de Notre-Dame-du-Port et des églises de la région de Clermont qui, plus décorées, en plus grand appareil, nous aident à imaginer l'élévation de leur modèle; on remanie alors la vieille crypte en ouvrant entre de nouveaux bahuts trois baies sur la nef, en perçant la niche axiale, de nouvelles portes dans les chapelles, en agrandissant les fenêtres pour y mettre des vitraux; on en mettait aussi à la fin du XII^e siècle dans l'église supérieure et on refaisait le portail principal, le portail nord; au XIII^e siècle, on recouvre encore la crypte de fresques.

(1) On voit ce détail fol. 36. Cette interprétation est confirmée par l'abbé GOBILLOT, *op. cit.*, p. 36.

(2) La peinture avec les aigles est dite « avoir été récemment retrouvée dans la crypte », dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1880, p. 51 (*Idem*, dans le *Bulletin historique de l'Auvergne*, 1882, p. 151), et est publiée par P. GELIS-DIDOT et H. LAFFILÉE, *La peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris 1889, c. 14, p. 45, fig. 1; nous la reproduisons.

(3) Paul DESCHAMPS, *op. cit.*, p. 105; il publie, p. 104, la photographie de l'aquarelle de Mallay retrouvée dans les papiers de Mallay conservés par M. Jarrier, et p. 104, la photographie du fragment de fresque qui subsiste encore.

(4) A. MALLAY, *op. cit.*, p. 309.

Malgré la brillante description du diacre Arnaud, nous avons une vision beaucoup plus obscure de la cathédrale d'Étienne II : de dimensions analogues à la cathédrale romane, elle devait avoir, comme nombre de monuments contemporains, une structure plus complexe : il en reste les cryptes orientales avec la salle centrale à colonnes et trois niches à l'Est, entourée d'un couloir qui la dessert ainsi que quatre chapelles carrées rayonnantes; c'est bien là, comme il est apparu depuis sa découverte, une des plus anciennes expériences de déambulatoire à chapelles rayonnantes.

La cathédrale de Namatius, telle que l'a décrite Grégoire de Tours, était, d'après le pavement retrouvé, au même emplacement, légèrement plus large, elle était plus courte d'une dizaine de mètres, ce qui correspond au développement du chœur au X^e siècle, développement original et hardi que ne dépassera pas celui de la fin du XI^e siècle mais qui se poursuivra encore à l'époque gothique : remarquable est l'évolution des chapelles rayonnantes depuis celles d'Alleaume, si closes, jusqu'à celles de Jean Deschamps, toutes en hautes verrières aux couleurs étincelantes ouvrant largement sur le chœur, en passant par celles sagement équilibrées du maître inconnu du temps d'Urbain II. La superposition des plans des cathédrales successives de Clermont retrace l'évolution de l'architecture religieuse au cours du Moyen Âge [1].

May VIEILLARD-TROIEKOUROFF.

(1) Je tiens à remercier très particulièrement M. Pierre Fournier, ancien archiviste départemental et ancien conservateur du musée de Clermont qui m'a beaucoup aidée dans cette étude lors d'un voyage à Clermont et après, me fournissant de très nombreux renseignements. Je reproduis ici beaucoup de ses photographies.

MÉLANGES

IL SEPOLCRETO PALEOCRISTIANO DI CONCORDIA SAGITTARIA

par

BRUNA FORLATI TAMARO

Del Sepolcreto paleocristiano di Concordia Sagittaria scoperto in tre campagne di scavo dal Prof. G. B. Brusin è stata già data ampia relazione nei volumi VI e VII di questa Rivista.

Riassumo ora qui per i suoi lettori anche i risultati ottenuti nelle successive esplorazioni da me dirette dal 1954 al 1956 e di cui ho data notizia al VII° Congresso per gli studi per l'Alto Medioevo nel settembre del 1958.

Si è constatato anzitutto che il sepolcreto è stato effettivamente costruito in due tempi.

Il portico di s. è una costruzione ancora accurata; le basi delle colonne sono di tipo classico e di marmo. Solo elemento posteriore è il sarcofago di fondo formato da pezzi di risulta e inserito in due lesene appartenenti al muro di recinzione. Per di più il pavimento è alto 40 cm di più di quello della parte successiva.

Dal lato destro prima del muro a nicchia esisteva un ambiente la cui parete nord era divisa da tre pilastri in muratura, con aperture intermedie (fig. 1). Queste furono chiuse e intonacate con un intonaco spesso, poi dipinto a colori vivaci e solo allora poterono essere costruite le nicchie. Il fatto del resto che queste siano, come già abbiamo detto, di forma diversa che arieggia in certo modo la *trichora*, ne è una conferma, anzi fa sorgere il dubbio che queste celle siano coeve o meglio posteriori alla grande *trichora*. Anche qui come nella testata a sinistra è inserito un sarcofago di risulta. Invece dietro questa parte del sepolcreto sono state scoperte altre tre arche anepigrafe, ma identiche di forma a quelle tornate in luce di fianco allo spazio antistante la basilichetta.

Secondo dato di fatto : i muri perimetrali della basilica si innestano chiaramente sul preesistente muro della *trichora* : questo attacco oggi è ben visibile e permette di togliere ogni dubbio sul fatto che essa è posteriore (fig. 2). Per di più il muro di destra ha lesene esterne che prima non si conoscevano. Inoltre davanti alla porta centrale di cui si sono trovati e la soglia e gli stipiti, è tornato in luce una specie di nartece la cui chiusura anteriore è a sinistra fatta di un rozzo muro di materiale raccogliticcio di modeste proporzioni, a destra era a portichetto di cui rimane una colonna. Esso si apriva su un vasto spazio aperto e lastricato con belle lastre bianche (fig. 3), diviso a destra mediante un gradino dalla zona delle arche scoperte sin dal 1953. Di questa zona si è trovato ora anche il limite a nord e altre arche, una delle quali poggia su un magnifico fregio evidentemente tolto da qualche edificio romano del I-II secolo. Si è nello stesso tempo restaurata l'unica arca di questo tratto scoperto sin dal 1952 che sia iscritta. L'epigrafe è stata letta e pubblicata dallo Zovatto : il defunto scongiura per Dio onnipotente e i corpi dei santi che abitano nella basilica che nessun altro corpo venga a violare il suo sepolcro.

A sinisitra dello spazio lastricato che è tornato in luce per due terzi circa, esiste pure un marciapiede, rialzato di un gradino. Se questo marciapiede era coperto, lo era con un tetto e pilastri in legno perchè manca qualsiasi traccia di basi per pilastri in muratura o in pietra. Sono invece ben visibili delle lesene verso l'interno. Nel centro sta poi una fontanina di cui si è ritrovato anche il bocchettone in bronzo.

Si è cosi precisata la pianta della basilica paleocristiana (fig. 4) costruita come a me sembra, in un secondo tempo, posteriore, anche se di poco, alla *trichora* e al sepolcreto, basilica complessivamente povera, di modeste proporzioni — basti ricordare che il diametro delle colonne è di cm 35 — che ebbe



Fig. 1. — Concordia Sagittaria. Parte retrostante il secondo portico.

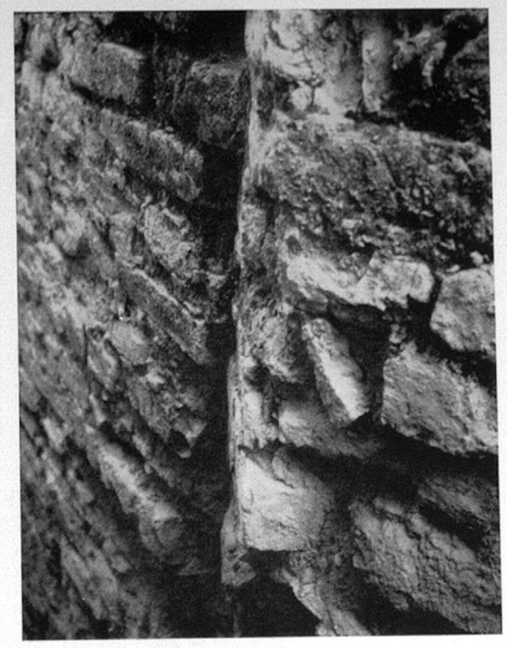


Fig. 2. — Concordia Sagittaria. Punto d'inserzione del muro perimetrale della Basilica con quello della *trichora*.

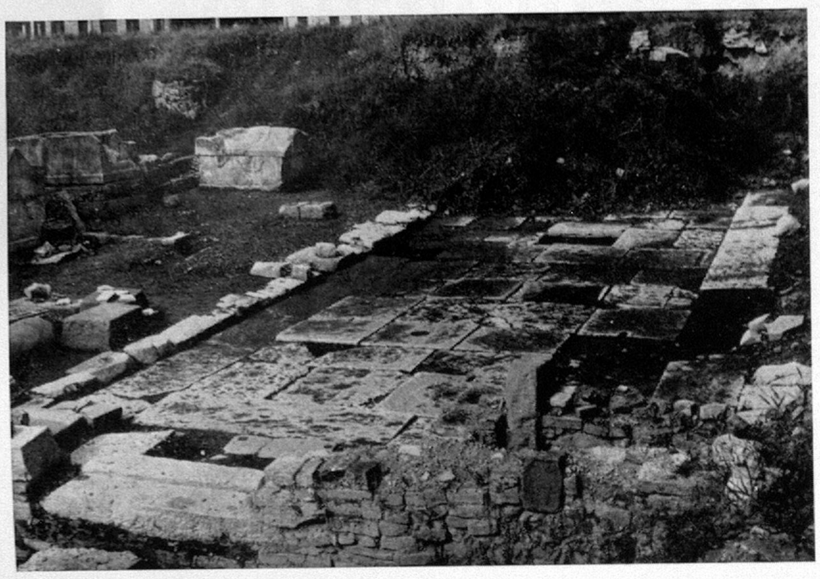


Fig. 3. — Concordia Sagittaria. Spazio lastricato antistante la Basilica.



Fig. 5. — Concordia Sagittaria. Iscrizione dell'arca del *presbiter Maurentius*.

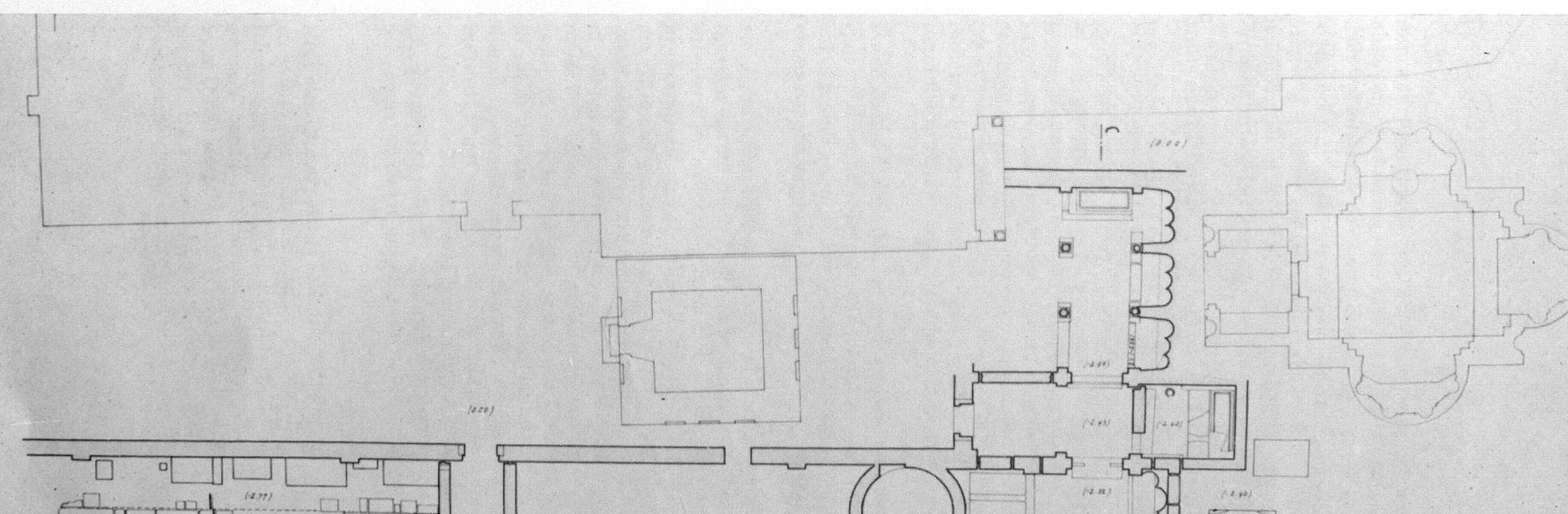


Fig. 4. — Concordia Sagittaria. Pianta degli scavi a tutto il dicembre 1958.

un primo pavimento di mosaico, e un secondo, superiore al primo di 30 cm, in quadrelli di cotto. È anche da notare che a sinistra, tra il muro della *trichora* e la prima colonna della navata vi è uno spazio rettangolare chiuso da muri su tre lati e aperto sul quarto con il pavimento formato da una lastra lavorata.

Nel portico poi antistante la basilica e precisamente all'angolo destro è tornato in luce un sarcofago purtroppo spezzato di cui rimane il fianco sinistro con una croce decussata nel centro e le lettere Α e Ω, fiancheggiata da una tenda trattenuta da un nastro. Della fronte, divisa in tre campi da colonnine tortili con capitello corinzio, manca il lato sinistro, quello di destra reca un vaso, nel centro, incorniciata, spicca ancora integra la iscrizione in lettere accurate (fig. 5) :

Hic jacet ante li/mina domnorum / Apostolorum in / propria sepultura / Sanctus Mauren/tius presbiter.

Questi i nuovi ritrovamenti. Ora mi sembra essi gettino nuova luce sia sul tanto discusso problema della successione cronologica delle varie costruzioni venute in luce, sia sulla loro identificazione.

È da osservare anzitutto che il muro limite della navatella sinistra continua ininterrotto sino al piazzale antistante la basilica e mostra delle lesene verso l'interno e che il muretto di chiusura di fondo tanto della basilica come del nartece non sono ad esso collegati, ma solo appoggiati. Lo stesso muro poi nella parte superiore termina in un pilastro a T. Viene naturale la supposizione che esso sia anteriore a tutto il complesso paleocristiano, sia cioè il muro di cinta di un sepolcreto pagano sulla riva destra del Lemene corrispondente a quello scoperto sulla riva sinistra nel 1873 e negli anni seguenti dal Bertolini. Il suo spessore è per di più identico a quello che chiude il sepolcreto di destra, di 65 cm, mentre il muro di destra della basilica è di soli 45 cm.

In secondo luogo è confermata la priorità del portico di sinistra, l'esistenza di un ambiente a destra anteriore alla costruzione del secondo portico a nicchie, costruzione che comporta anche la trasformazione di tutto il complesso cui viene dato un carattere unitario, sia ripetendo il muro delle nicchie nel muro di fondo, sia inserendo alle testate due sarcofagi collocati fra le lesene dei muri che recingono sia a destra sia a sinistra questo complesso.

Quando è avvenuta questa trasformazione? Prima o dopo la costruzione della *trichora?* A me sembra evidente che sia avvenuta *dopo*. La iscrizione di Faustiniana parla infatti di un *Christi tabernaculum* e di una *Sanctorum memoria* cui essa ancora viva affida sè e il proprio sepolcro. Si è pensato che con la parola *tabernaculum* essa intendesse il tratto del portico di destra da essa trasformato in mausoleo : questo perchè davanti al suo sarcofago sta una lastra rettangolare con due fori di 25 cm di lato in cui avrebbero trovato posto delle reliquie. Ma questo avrebbe comportato al di sopra l'esistenza di un altare in muratura di cui manca ogni traccia. Se altare vi fu, esso doveva essere mobile, in legno. Pensando invece che al tempo di Faustiniana già esistesse la *trichora,* mi pare che ad esso molto meglio convenga e il nome di *Christi tabernaculum* e la sede delle reliquie. Non mi è riuscito di trovar tracce in essa di una vasca battesimale : inoltre il blocco murario sovrapposto ai gradoni dell'abside di mezzo mi sembra convenire per forma e dimensioni molto più a un altare che a una cattedra. A Faustiniana si deve piuttosto l'apertura di quella strana porta a sinistra che nulla ha a che fare con la struttura originaria della *trichora,* ma che la mette in comunicazione proprio con il luogo della sua sepoltura.

La cella *trichora* era dunque con quasi certezza un *martyrion.* Ma un altro problema ci viene posto dall'ultima iscrizione scoperta, quella del *Sanctus presbiter Maurentius,* la cui sepoltura come si è visto *jacet ante limina domnorum Apostolorum.*

Si tratta cioè di vedere quando fu costruita la Basilica.

È noto che il culto delle reliquie degli Apostoli si diffuse largamente nell'Italia settentrionale nella seconda metà del secolo IV : che esso venisse introdotto a Concordia viene ora confermato (già se ne era parlato in un documento del *Florilegium Cassisense, Bibl. Cassinense* II, 120) dall'iscrizione del *presbiter Maurentius.* È esso contemporaneo o no all'istituzione del Vescovado? Il primo Vescovo noto di Concordia è un *Clarissimus* che partecipò ai Concili di Grado (579) e di Marano (590), ma è ormai evidente che esso doveva esistere già nella prima metà del secolo V; che vi fosse già nel IV come si propendeva a credere prima delle recenti scoperte, mi pare ancora dubbio appunto per la successione degli edifici cristiani cui abbiamo più sopra accennato.

Comunque è certo che l'area del presbiter *Maurentius* non è anteriore al secolo V, non meno dell'iscrizione già ricordata dell'omonimo defunto dell'area a destra del piazzale che menziona i corpi di santi sepolti, come s'è visto, *in hac basilica*. Le stesse iscrizioni cristiane trovate nei vecchi scavi e ripubblicate dallo Zovatto convengono meglio a mio parere al sec. V anzichè al IV. Però non va dimenticato che il pavimento della basilica fu sopraelevato una, se non due volte, che il nartece e il piazzale sono aggiunte posteriori e che infine il Vescovado di Concordia ebbe contrastate vicende e durò poco: la città fu devastata infatti prima dalle invasioni degli Unni cui si dovrebbe secondo il Bertolini la distruzione del sepolcreto sulla riva sinistra del Lemene, poi dalle alluvioni della fine del VI secolo quando i resti dei suoi preziosi edifici paleocristiani scomparvero sotto una coltre di sabbia di ben 1,50 m di spessore. Si aggiunsero le distruzioni apportate dai Longobardi e si comprende perciò perchè il presule Giovanni nel 615 trasferì la sua sede a Caorle. Solo in età carolingia la sede vescovile tornò a Concordia. Risorse solo allora un'altra chiesa e ne fanno fede i plutei in calcare con le curiose decorazioni a treccia che si conservano oggi nell'ingresso del Battistero e un interessantissimo frammento di ambone a pianta circolare, di cui un pezzo era già noto al Cattaneo insieme con i plutei, ma di cui altri due frammenti furono trovati di recente a Concordia nella costruzione di un canale di scolo. Esso reca negli angoli ricavati dalla decorazione a treccia i simboli dei quattro Evangelisti, simboli che saranno poi ripresi dai pittori della volta del Battistero romanico, ed è da ritenersi opera dell'VIII secolo.

Confidiamo ora che i dubbi possano essere risolti nel 1959 quando sarà portata a termine l'esplorazione, continuando nello stesso tempo il restauro delle arche e il consolidamento accurato dei muri in modo da poterne evitare la copertura. Sarà anche studiato un facile accesso dal fondo del piazzale in modo che i preziosi resti siano a disposizione di chi vorranno visitarli e farne oggetto delle loro ricerche.

Bruna FORLATI TAMARO.

NOTA BIBLIOGRAFICA

CIL V, 2, p. 1058-1059; P. PASCHINI, *Note sull'origine della Chiesa di Concordia*, in *Mem. Storiche Forogiuliesi* VII, 1911; P. F. KEHR, *Regesta Pontificum Romanorum*, in *Italia Pontificia* V, VII, p. I, 1923; P. L. ZOVATTO, *Le epigrafi latine e greche nei sarcofagi paleocristiani della necropoli di Julia Concordia*, in *Epigraphica* VII, 1946, p. 174; G. B. BRUSIN, *Il Sepolcreto paleocristiano di Concordia Sagittaria*, in *Bollettino d'Arte*, 1951, p. 168; P. L. ZOVATTO, *Une nouvelle aire sépulcrale paléochrétienne à Julia Concordia Sagittaria*, in *Cahiers archéologiques* VI, 1952, p. 147; A. GRABAR, *Concordia Sagittaria, ibid.*, p. 157; P. L. ZOVATTO, *Une nouvelle église cimétériale a Concordia Sagittaria, ibid.*, VII, 1954, p. 106.

L'ILLUSTRATION DU PSAUTIER D'UTRECHT ET LE SACRAMENTAIRE LÉONIEN [1]

par

DÉMOCRATIE HEMMERDINGER-ILIADOU

Le Psautier d'Utrecht, copié et illustré au couvent de Hautvillers près de Reims à l'époque de l'archevêque Ebbon (816-835), n'est pas, comme certains l'ont soutenu, une œuvre originale de l'époque carolingienne. Le caractère archaïque de l'iconographie et de la composition (juxtaposition de plusieurs sujets hétérogènes) implique que l'illustration reproduit un modèle du v^e ou du vi^e siècle. Le propos du présent article est de montrer que certains motifs de l'illustration du Psautier d'Utrecht s'expliquent si on les rapproche du texte du Sacramentaire dit Léonien.

Le Sacramentaire Léonien est une collection privée des *Libelli Sacramentorum* des prêtres romains, compilés aux environs de 600 avec un calendrier romain. Il ne contient que les parties de la messe récitées par le célébrant. A la différence des autres sacramentaires, il est distribué par mois et non suivant l'ordre de l'année ecclésiastique. L'ensemble présente un certain désordre et plusieurs doublets. Acéphale, le Léonien commence en avril pour finir en décembre. Certaines de ses prières ont pour auteurs les papes Sixte III (432-440), Léon le Grand (440-461), Gélase (492-496), Vigile (537-555). Le Léonien a un accent personnel qui ne se retrouve dans aucun des autres livres liturgiques romains. Tout un groupe de préfaces est plein d'allusions aux événements contemporains. Il y est question d'un siège de Rome qui, pour les spécialistes, est celui de 455 par Genseric, ou celui de 537-538 par Vitigès.

L'illustration du Psautier d'Utrecht a un caractère militaire très net, et qui ne peut aucunement s'expliquer par des allusions au texte du Psautier. Au folio 46 v°, au centre, dans le ciel, le Christ imberbe s'appuie sur un bouclier et tient une lance. A gauche, dans le ciel, des anges armés attaquent un groupe de soldats qui assiègent une ville (à droite et en bas de l'illustration). Au folio 73 v°, à droite, sur une colline au milieu d'une enceinte, le Christ, en costume militaire, porte un bouclier, des javelots, un arc et des flèches. Au-dessous, combats entre assiégés et assiégeants. Au folio 74 v°, le Christ remet une épée à un ange en présence de trois autres anges armés qui attaquent un groupe qui se trouve en bas. Au folio 80 r°, le Christ, debout dans une *mandorla* inclinée, se penche et tend à un roi un bouclier et une épée qu'il tient par la lame. Au folio 85 r°, à droite, dans le ciel, le Christ, debout, imberbe et en costume militaire, tient d'une main le bouclier et la lance, de l'autre une épée. A gauche, la main divine lance des javelots sur un groupe armé qui se trouve au-dessous du Christ [2].

(1) Le fac-similé des illustrations du Psautier d'Utrecht a été publié par De Wald en 1932. Gertrude Benson (*The Latin Tradition and the Reims Style in the Utrecht Psalter,* in *Art Bulletin* XIII, 1931, p. 13-53) résume presque toutes les hypothèses émises avant 1931. Dans une conférence faite à Utrecht en 1953, M. F. Wormald se range au nombre de ceux qui considèrent le Psautier d'Utrecht comme une création originale de la Renaissance carolingienne, éclectique et archaïsante. Pour M. A. Grabar, qui a fait au Collège de France en 1955-1956 un cours sur les psautiers illustrés, le Psautier d'Utrecht et le *Vaticanus gr.* 1927 (xii^e siècle) sont des cas isolés : leur illustration reproduit celle de modèles paléochrétiens du v^e ou du vi^e siècle. En ce qui concerne le Sacramentaire Léonien, on dispose des éditions suivantes : PL 155-156; Feltoe, *Sacramentarium Leonianum,* Cambridge 1896; L. Mohlberg, L. Eisenhöfen et P. Siffrin, *Sacramentarium Veronense Cod. Bibl. Capitol. Veron.* LXXXV (80), Rome 1956. Riche bibliographie : Klaus Gamber, *Sacramentartypen : Versuch einer Gruppierung der Handschriften und Fragmente bis zur Jahrtausendwende,* Beuron 1958 (*Texte und Arbeiten,* 1. Abt., Heft 49-50), p. 48-50.

(2) On trouve également des anges armés dans l'art byzantin, mais ils combattent les démons, non les hommes. Il en est ainsi dans le *Vaticanus gr.* 1162, folio 92 r°.

Aux 26 illustrations [1] du Psautier d'Utrecht représentant des villes assiégées ou des combats auxquels Dieu et les puissances célestes participent, répondent les passages [2] du Sacramentaire Léonien où les Romains demandent le secours du Ciel pour écraser leurs ennemis.

Voici les plus frappants :

... *sic hostes Romani nominis et inimicos catholicae professionis expugna* (ed. Mohlberg, p. 28);
... *et eos qui nos impugnare nituntur expugna* (p. 61);
... *contere, Domine, hostes populi tui* (p. 62);
... *et statum Romani nominis ubique defende et Romani nominis ubique protege principatum* (p. 75-76);
... *qui... hostibus nostris potenter obsistis* (p. 79);
... *ut cunctos hostes expugnare possimus praesta* (p. 79);
Romani nominis defende rectores ut in tua dextera confidentes fiant cunctis hostibus fortiores (p. 83);
Ad defensionem fidelium, Domine, quaesumus, dexteram tuae maiestatis extende (p. 105);
Defende, Domine, familiam tuam et toto tibi corde prostratam ab hostium tuere formidine (p. 107);
Ad hostes nostros, Domine, superandos, praesta (p. 117);
Omnipotens sempiterne Deus, hostilia, quaesumus, arma confringe (p. 123);
Omnipotens... qui nos ab hostibus defendis immeritos (p. 130);
Omnipotens... propitiationis tuae dona multiplica et cunctis hostibus coelesti uirtute compressis (p. 131).

Cette liste pourrait être prolongée.

Au folio 19 rº du Psautier d'Utrecht, entre autres motifs, on trouve (en bas) la passion des trois martyrs romains : saint Laurent, saint Paul, saint Pierre. Le Sacramentaire Léonien leur fait une place de choix (p. 17 et 127 : mention de Pierre; p. 39 et 46 : mention de Pierre et Paul; p. 95 et 98 : mention de Laurent).

Au folio 25 rº, dans le ciel de la deuxième composition, nous voyons un Christ dormant dans un lit à baldaquin (fig. 1). De Wald considère à juste titre ce motif comme l'illustration du verset 23 du Psaume XLIII : « Exsurge quare obdormis, Domine ». Mais le rapprochement avec le Sacramentaire Léonien serait plus suggestif : « et sicut Euangelium ait, Christum in cubile requirentes » (p. 58). Il s'agit de Matthieu XXIV, 26. Là où la Vulgate a *penetralibus*, la partie latine du *Codex Bezae* a *cubiculo; cubiculo* et *cubile* peuvent être synonymes.

Il serait aussi intéressant de rapprocher l'illustration du Psautier d'Utrecht de celle de sacramentaires plus récents que le Léonien, mais qui ont sur lui l'avantage d'être illustrés [3]. Le Psautier d'Utrecht a ceci en commun avec les sacramentaires, de présenter à plusieurs reprises le Christ de Majesté, la Nativité, la Crucifixion (on notera qu'à partir du xe siècle certains psautiers présentent, eux aussi, à plusieurs reprises la Crucifixion). Pour nous limiter au Psautier d'Utrecht, il présente quatre fois la Nativité (folios 42 rº, 50 vº, 85 vº, 88 vº) et quatre fois la Crucifixion (folios 51 vº, 67 rº, 85 vº, 90 rº) [fig. 2]. Il présente souvent le Christ de Gloire, assis sur le globe (folios 4 vº, 7 vº, 16 rº, 30 rº, 34 rº, 40 vº, 42 rº, 43 vº, 48 vº, 51 rº, 51 vº, 54 rº, 55 rº, 56 vº, 57 rº, 57 vº, 58 vº, 59 rº, 60 vº, 76 rº, 76 vº, 77 vº,

(1) Folios 2 rº, 4 rº, 6 vº, 11 rº, 18 vº, 19 vº, 22 rº, 25 rº, 31 rº, 31 vº, 32 vº, 33 rº, 34 rº, 34 vº, 36 vº, 46 vº, 48 vº, 53 rº, 55 rº, 73 vº, 74 rº, 77 rº, 78 vº, 80 vº, 85 rº, 85 vº.

(2) Ed. MOHLBERG, p. 7, 12, 14, 27, 28, 30, 57, 60, 61, 62, 64, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 77, 79 (*bis*), 80, 83, 91, 94, 102 (*bis*), 103, 104, 105, 107, 108, 109, 113, 116, 117, 118, 123, 130, 142, 144, 154.

(3) A. SPRINGER, *Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters*, in *Abhandl. d. kgl. sächs. Ges. d. Wiss., phil.-hist. Classe* XI, Leipzig 1889, p. 338-378; A. EBNER, *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des « Missale Romanorum »*, Freiburg im B. 1896; V. LEROQUAIS, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, I-IV, Paris 1924.



FIG. 1. — Psautier d'Utrecht. Folio 85 vº.



FIG. 2. — Psautier d'Utrecht. Folio 25 rº.

79 v°, 81 v°, 82 v°, 89 r°). Le plus souvent, le Christ et le globe sont inscrits dans la *mandorla*, qui parfois est portée par des anges (folios 27 r°, 40 v°, 63 v°) ou par des chérubins (folios 53 v° et 57 r°).

Le fait que le Psautier d'Utrecht est écrit sur trois colonnes pourrait faire penser que son modèle était un psautier *triplex*. Mais les psautiers ne sont pas les seuls manuscrits à être écrits sur trois colonnes. En particulier, on connaît un sacramentaire *triplex*, le *Turicensis* C 43, écrit en 1010 à Saint-Gall (K. GAMBER, *Sakramentartypen*, p. 122-123).

Au folio 37 v°, le Psautier d'Utrecht présente le Christ-Soleil sur un quadrige. Or, ce thème remonte au IIIe siècle. Il apparaît sur la mosaïque du mausolée chrétien dit des *Flavii* sous Saint-Pierre au Vatican (IIIe siècle) et sur une miniature d'un manuscrit des *Tables* de Ptolémée, le *Vaticanus gr.* 1291, au folio 9. Ce *codex* fut écrit sous le règne de Léon Ier l'Arménien, c'est-à-dire entre 813 et 820 (K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, p. 1). Il reproduit, pour le texte et l'illustration, un modèle de la seconde moitié du IIIe siècle. Cette datation est particulièrement sûre, puisqu'elle s'appuie sur l'astronomie (F. BOLL, *Sitzungsberichte der Bayer. Ak. d. Wiss., Phil.-phil. u. hist. Classe*, Munich 1899, 1, p. 132).

D'autres thèmes de l'illustration du Psautier d'Utrecht se rencontrent déjà au VIe siècle. En voici deux exemples.

Alors que, comme dans les sacramentaires illustrés, le Christ est parfois flanqué de quatre anges (2 + 2), dans le Psautier d'Utrecht (folios 36 v°, 38 v°, 44 r°, 53 r°), le plus souvent ils sont six (3 + 3) : folios 11 v°, 12 r°, 14 r°, 14 v°, 16 r°, 18 r°, 19 r°, 19 v°, 20 v°, 22 r°, 23 r°, 25 r°, 27 r°, 34 v°, 43 r°, 43 v°, 47 r°, 51 r°, 54 r°, etc. Or nous avons la même particularité sur un bijou du VIe siècle, le pectoral de Travnik (*Glasnik du Musée de Sarajevo*, 1932).

Au folio 67 r°, le Psautier d'Utrecht présente Joseph d'Arimathie recueillant le sang du Christ. Ce motif se rencontre déjà au VIe siècle.

Pour conclure, il est sûr que l'illustration du Psautier d'Utrecht copie celle d'un manuscrit perdu — ou s'en inspire. On est en droit de se demander si ce manuscrit perdu n'était pas un exemplaire illustré du Sacramentaire Léonien, ou plutôt de l'une de ses sources romaines. On peut affirmer, en tout cas, que l'illustration du Psautier d'Utrecht a une origine romaine.

Démocratie HEMMERDINGER-ILIADOU

ÜBER EINE ALTGEORGISCHE STICKEREI

par

THEODOR KLUGE

Zu dem Aufsatz von Herrn M. BRIÈRE (*Cah. Arch.* VIII, 1956, p. 245) bemerke ich Folgendes : Der Name Ikaht'a ist zweifellos georgisch, wie t'ut'a (s. No. 94 unten). Der Titel mep'e entspricht etwa dem türkischen Atabeg. An eine selbstständige Herrschaft ist wohl kaum zu denken. Uns fehlt jede Nachricht über diesen Landesteil der Türkei zu dieser Zeit. Der Titel patroni ist zweifellos griechischer Herkunft. Im Griechischen aber ist er Lehnwort aus dem Lateinischen in der bekannten Bedeutung. Die Beläge sind spärlich und liefern uns nicht das Geringste zur Aufklärung des Sachverhaltes. (Die Beläge bei Du Cange, *Gloss... Graec.*, Paris 1944, *s.v.*).

Ḫosro. Zu den bisher bekanntgewordenen 98 Trägern dieses Namens (1) kommt jetzt noch dieser. Merkwürdigerweise lässt sich die georgische Form des Namens weder aus dem Armenischen (Ḫosrow), noch aus dem Neupersischen (Ḫusrau, Ḫusrou), noch aus dem Syrischen (K'osrau oder K'esrōn) noch aus dem Griechischen (Χοσρόης) ableiten.

Für unsere Zwecke kommen folgende Träger dieses Namens in Frage :

74 *Kai Ḫusrau, Sohn des Qarqarah* († *1500*), *Bruder des Mzeçabuk, Atabeg von Aḫalçiḫe* († *1502*). BROSSET, *Mém.* 6, 4, 1840, 377; 5, 1843, 186, *Bull.* 7, 1850, 155. *Hist.* 2, 213.

79 *Kai Ḫosro, Sohn des Qarqarah* († *1535*), *Urenkel von No. 74 Atabeg von Aḫalçiḫe* nach 10 jähriger Erledigung des Sitzes 1545-1575, Gatte der Dedis Imedi Vater des Manučar, Qarqarah, Beka und Mze-Çabuk (Sonnenkind). BROSSET, *Mém.* 6, 4, 1840, 377; 5, 1843, 189. 194, 228. DORN, *Mém.* 6, 6, 1844, 355. *Hist.* 2, 216, 256.

80 *Ḫosro, Sohn des T'eimuraz, oder eines anderen Sohnes Waḫtang's* (*ao. 1545*) *in Imeret'ien*, Bruder des Bagrat ao. 1590. BROSSET, *Mém.* 6, 5, 1843, 193. *Hist.* 2, 259.

82 *Kai Ḫosro, Sohn des Waḫtang von Muḫran und der Ḫwaramje, Administrator von Kart'li 1624* († *1627*). BROSSET, *Hist.* 2, 55.

83 *Kai Ḫosro Barat'ašwili, georgischer Adliger, 1636 hingerichtet.* BROSSET, *Hist.* 2, 58, 68.

87 *Ḫosro, Sohn des Dāūd Ḫān* (*Dawit'*) *Bruder des Bagrat, Verweser* (*Dārōg'ā*) *von Ispāhān ward als Rustam Ḫan König von Kart'li 1634-1658.* BROSSET, *Mém.* 6, 5, 1843, 236.

89 *Kai Ḫosro heissen 6 imeret'inische Edelleute*, ao. 1651. BROSSET, *Bull.* 3, 1847, 190.

90 *Kai Ḫosro Gurieli* (*südl. von Imeret'i*) *1625-1658.* BROSSET, *Mém.* 6, 4, 1840, 419; 5, 1843, 203. *Hist.* 2, 268.

91 *Kai Ḫosro, Sohn des Königs Waḫtang Šāhnawāz, Vater des georgischen Katholoikos Doment* (*1660-1675*). BROSSET, *Mém.* 6, 5, 1843, 204, 300.

92 *Kai Ḫosro, Çiçišwili, Bruder des Nodar, Adliger von Kart'li, ao. 1664.* BROSSET, *Mém.* 6, 5, 1843, 304.

93 *Kai Ḫosro Gurieli, Enkel von No. 90, Sohn des Georgi und der Darežan, einer Tochter des blinden Bagrat von Imeret'i* († *1681*) *1684-89.* BROSSET, *Mém.* 6, 5, 1843, 207, 296. *Hist.* 2, 292, 94.

(1) JUSTI, FERD., *Iranisches Namenbuch*, Marburg 1895, p. 134 ff. Dort auch die Nachweise. MALCOLM J., *The history of Persia*, London 1815; *Mém. Ac. H. P.*; *Bulletin Ac. H. P.* 14-6-57.

94 *Ḫosro Ḫan, Sohn des Prinzen Lewan* (*Leo*) *von Kart'li* († *1709*), *Bruder des Waḫtang VI und T'ut'a's, einer Tochter des Kai Ḫosro Gurieli, Neffe des Gurgīn Ḫān* (*Giorgi XI,* † *1709*), *Gatte der Ket'ewan von Muḫran, geb 1. Jan. 1675, seit 1709 Schattenkönig,* mit seinem Bruder Alexander im Krieg der Perser gegen die Afghanen getötet, 1711. Brosset, *Mém.* 6, 4, 1840, 464; 5, 1843, 204, 210. *Bull.* 3, 1847, 362. *Hist.* 2, 85. Malcolm 1, 611.

95 *Kai Ḫosro Mönch, ao. 1716 zum Guriel gemacht, kam mit Waḫtang VI nach Russland ao. 1724.* Brosset, *Bull.* 3, 1847, 363. *Hist.* 2, 311, 651.

96 *Kai Ḫosro Çiçišwili, seine Wittwe Ana, Tochter des Wežan Barat'ašwili, heiratet König T'eimuraz II von Kaḫet'i ao. 1746.* Brosset, *Hist.* 2, 635.

Es handelt sich offenbar nicht um einen Titel, sondern um einen Familiennamen, der zeitlich und räumlich ziemlich weit verbreitet war.

Elene, Offenbar nach der Gemahlin Constantins so genannt, nur merkwürdig, dass er nicht für Ilina steht.

Mit der Interpretation des Folgenden bin ich nun nicht einverstanden, *q(o)p'ilman* heisst nicht « étant devenue » sondern « été » Part. Parf. (cf. Brosset, *Éléments de la gramm. géorg.*, Paris 1837, p. [75]). Mit anderen Worten : « die Stifterin war bereits tot (feu) ».

Ich lese ekatirine und dahinter steht, was Herr B. übersehen hat *t'(an)a* : « mit ». Die Stelle lautet also « mit Katharina ». Diese ist also die zweite Stifterin.

m(e)çḫed(a)rman : singulär und nicht belegbar, von *çḫedari* « Bett ». Also « Gemahlin » oder « Ehefrau ».

P'anaskerteli : die aux *P'anaskert.* - *kert* (Wakušt schreibt - *ket*) ist armenisch und bedeutet « gemacht », np. *gird*, peḫl. *kert,* ap. *krta,* zend. *kərəta,* skr. *krta* : « gemacht ». *p'anas* - ist nicht zu erklären (*p'ana-s?*). Das Wort ist aber weder armenisch noch iranisch. Der Ort liegt nicht im Lazistan sondern am oberen Çoroḫ im Tao. Ich habe das ganze Gebiet 1910 und 1912 eingehend bereist. Unter Lazistan ist die Küste des Pontus zu verstehen bis auf den Kamm des Gebirges. Auch sie ist Patronin.

P'arsdan : *P'arsadan oder Ḫorsadan* (*georg.*), *Parsidan* (*persisch*).

1 *Parsidan Beg, georgischer Befehlhaber in Martqobi ao. 1555.* Dorn, *Mém.*, 6, 6, 1844, 339.

2 *Adliger in Kaḫet'i führt ao. 1603 die russischen Gesandten ein.* Brosset, *Bull.* 2, 1845, 304.

3 *P'arsadan Amilaḫor* (*Oberstallmeister, später Familienname*) *Adliger in Imeret'i, ao. 1651.* Brosset *Bull.*, 3, 1847, 190.

4 *P'arsadan Çiçišwili, Feldherr des Waḫtang VI,* in dessen Gefolge er nach Russland kam, ao. 1724, Brosset, *Bull.* 3, 1847, 336. Brosset, *Coll.* 2, 232, *Çamçean* 3, 786, 11.

5 *P'arsadan Georgiǰarije, Historiker* 1626,* † *nach 1703.* Brosset, *Bull.* 3, 1847, 85. *Not.* 92, 90. *Not.* 100. *Hist.* 2, 501, 509, 541.

ÉTUDES CRITIQUES

par

ANDRÉ GRABAR

À LA MÉMOIRE DE A. CHOISY

I. DEUX ÉTUDES SUR L'ART À CONSTANTINOPLE AUX Ve ET VIe SIÈCLES

Ci-dessous nous présentons deux ouvrages récents consacrés aux monuments de Constantinople les plus anciens. Celui qui sera recensé d'abord — parce qu'il est paru avant — ne concerne que l'architecture et son décor sculpté; le second traite de l'architecture et des mosaïques de pavement, mais c'est la partie architecturale qui de loin y est la plus importante. Notre exposé aura donc à s'occuper principalement de l'architecture constantinopolitaine, et c'est pourquoi dans ce bref préambule nous voudrions relever certains traits, qu'en tant qu'historiens de l'architecture, les auteurs des ouvrages recensés ont en commun, et qui les opposent ensemble à d'autres critiques de cet art.

Dans les deux cas il s'agit d'archéologues qui résident à Rome et qui sont connus pour leurs travaux sur l'architecture romaine, italique ou provinciale. Ils considèrent très normalement les monuments de Constantinople avec des yeux exercés dans l'analyse des édifices romains, généralement antérieurs à la fondation de la capitale du Bosphore; c'est en fonction de ceux-ci qu'ils les définissent, soit pour y reconnaître des prolongements des traditions romaines-italiques, soit pour y constater des procédés et des goûts distincts; mais toujours comme un prolongement de l'architecture du haut Empire romain. Le premier des deux auteurs évite systématiquement d'appliquer le terme « byzantin » aux monuments des IVe-VIe siècles à Constantinople, Salonique, Ephèse, etc., quoiqu'il insiste sur l'originalité des œuvres proprement constantinopolitaines du Ve et surtout du VIe siècle, et s'oppose au contraire aux hypothèses de ceux qui ne voient dans cet art qu'un reflet de l'art romain-italique (Swift, Zaloziecki). Cette polémique n'est qu'une querelle de famille, qui oppose Rome l'ancienne à Rome la nouvelle, et néglige le reste. Le « reste » c'est l'Orient qui aux yeux du Romain peut se présenter sous divers aspects : grec, iranien, sémitique. Mais quels que soient ces aspects de l'Orient, nos deux auteurs ont tendance à réduire leurs interventions dans l'art constantinopolitain envisagé : les traditions grecques (hellénistiques) ne sont relevées qu'au départ de certaines techniques romaines qui plus tard seront transmises aux ateliers de Constantinople (tandis que la « grécité » du milieu égéen et de l'Asie Mineure occidentale n'intervient pas à leurs yeux, comme porteur de la tradition hellénique possible); l'Orient sémitique aussi n'est mentionné que pour des époques très antérieures à la fondation de Constantinople, tandis que l'Orient iranien apparaît, soit pour les mêmes époques très hautes soit à propos de monuments sassanides tardifs dont la date avancée les invite à hésiter quant à leur rôle de source éventuelle des architectes de Constantinople. Cette façon de considérer les monuments et les activités artistiques — périphériques du point de vue romain — permet mieux d'enfermer le problème des origines et du sort de l'art constantinopolitain du IVe ou VIe siècle à l'intérieur du cadre géographique et historique de l'Empire de ce temps et de l'époque immédiatement antérieure (aux yeux de ces critiques, les orientalismes éventuels, surtout dans les provinces asiatiques de l'Empire, y ont été généralement

assimilés avant la période byzantine et quelquefois après la période envisagée). Il va de soi que cette perspective n'est pas la seule qui pourrait nous faire « situer » les architectures de Constantinople. Nous y reviendrons plus loin, mais sans avoir à développer ici le programme positif de l'étude souhaitée.

Les deux auteurs ont aussi en commun leur façon d'envisager l'histoire de l'architecture. Le second d'entre eux n'y voit que matériaux employés et procédés de construction. Le premier accorde à ces recherches la même attention, et leur donne la priorité, mais aux observations sur la technique en architecture proprement dite il en joint d'autres consacrées à l'esthétique des sculptures ornementales qui décorent les édifices et aux recherches de proportions dans les édifices et leurs éléments. Cette manière d'étudier l'art monumental (matériau et procédés techniques) avait été inaugurée, pour Byzance, dans les années quatre-vingts du siècle dernier, par Choisy, et un peu trop abandonnée après (nous dirons plus loin nos regrets que les auteurs des ouvrages que nous présentons n'aient pas rappelé que les résultats de leurs études nouvelles rejoignent généralement, en les complétant ou en les modifiant sur certains points, les observations de Choisy, qui fait figure de grand précurseur des présentes études).

Ce genre d'investigations est essentiel, et on ne saurait se féliciter assez de le voir remis à l'honneur. Mais si on ne l'avait pas fait plus tôt c'est qu'entre Choisy et les ouvrages que nous présentons, les études d'histoire de l'architecture à Constantinople ont pris une autre direction, non moins fructueuse et également indispensable : celle de l'étude des édifices individuels ou des séries d'édifices typiques, de leur esthétique ou de leurs plans, élévation, aménagements, caractères fonctionnels, etc. (basiliques, rotondes, églises monastiques, baptistères, martyria). Dans son Introduction, le premier de nos auteurs juge sans ménagement les travaux de ses prédécesseurs (qu'il ne cite pas nommément), et en condamne les préoccupations polémiques et la partialité. Mais ne se rend-il pas coupable d'une partialité plus grande encore, en appliquant la méthode du « Todschweigen » à tous les ouvrages de Gurlitt, von Millingen, Strzygowski, O. Wulff, Ch. Diehl, J. Ebersolt, O. M. Dalton, G. Sotiriou et d'autres, où les architectures de Constantinople, de Salonique, d'Ephèse sont étudiés selon la méthode que nous venons de rappeler, et qui d'ailleurs sont loin d'être tous animés d'un esprit de polémique ni composés en vue de la défense d'une thèse. Ce n'est pas faire preuve d'un éclectisme méprisable que de croire que les ouvrages de ces auteurs éliminés ont, à des degrés divers, mérité de nos études, autant que les quatre excellents archéologues allemands auxquels l'auteur de cette Introduction se réfère constamment et dès le début : Th. Wiegand, F. Rodenwaldt, A. M. Schneider, Kautzsch (je relève les noms des auteurs d'*études,* sans reproduire ceux qui ne font que fournir des reproductions de monuments). C'est manifestement le souci de la précision, le désir de multiplier des données matérielles — qui semblent plus objectives — en vue d'une « science » de l'architecture plus solide qui a poussé les auteurs des deux ouvrages à concentrer toute leur attention sur la technique des constructions envisagées, et rien n'est plus respectable. Je dirai plus loin ce que je crois de la portée des résultats de cette double enquête, en grande partie parallèle. Un fait s'en dégage sûrement : les résultats de cette enquête ne pourront servir utilement l'histoire de l'architecture qu'à travers une étude des bâtiments individuels ou de groupes de bâtiments considérés chacun comme une unité. Il s'agit en fait d'études qui seront comme une « infrastructure » de l'histoire future de l'art monumental, et c'est ainsi qu'il convient de les considérer, sans vouloir les substituer aux recherches qui envisagent ceux des aspects d'une architecture qui la lient davantage à son usager (plan, élévation, aménagement, symboles, etc.). Ce qui manque peut-être le plus à ces deux essais — si importants à bien des égards — c'est la mise en valeur de ces rapports entre monuments et usagers, de tout ce qui dans une architecture témoigne sur l'homme qui l'a créée ou s'en est servi.

Fiedrich Wilhelm Deichmann, *Studien zur Architektur Konstantinopels im 5. und 6. Jahrhundert nach Christus.* Baden-Baden 1956 (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft, Heft 4); 117 pages, 32 figures.

Ce petit livre réunit plusieurs études distinctes mais en quelque sorte parallèles sur l'architecture des premiers siècles de l'Empire d'Orient, à Constantinople. Il ne s'agit nullement d'une esquisse de l'histoire de cet art, mais de sondages dans plusieurs directions nettement délimitées, à l'exclusion d'autres, également possibles, mais qui ne furent pas abordées. On y lit un chapitre sur la technique de la construction; et d'autres, sur les chapiteaux-impostes, sur la sculpture décorative et sur l'espace organisé par l'architecture et les proportions. On s'aperçoit vite du parti-pris de l'auteur de ne pas appliquer l'adjectif *byzantin* à cette architecture de Constantinople, et de ne pas envisager du tout les plans des édifices, l'élévation appropriée à chaque plan et tout ce qui appartient au programme fonctionnel de l'architecture. Cette lacune est probablement volontaire (ce qui aurait dû être expliqué), car en écartant tout ce qui, après Krautheimer, peut s'appeler « iconographie de l'architecture », on met mieux en valeur quelque chose que l'auteur a surtout voulu montrer, dans ses études : la continuité de la tradition romaine locale, technique et esthétique, pendant la période qui commence avant la fondation de Constantinople, et qui se prolonge au-delà du règne de Jsutinien. Car si les édifices conservés recourent pendant toute cette période à des matériaux et des procédés techniques semblables et témoignent d'un conservatisme remarquable, cette continuité perd de son évidence lorsqu'on est amené à juxtaposer temples et églises, gymnases et couvents, nymphées et baptistères.

Cependant si on s'explique les préférences de l'auteur, on ne croit pas pouvoir le suivre dans cette voie : car le programme et « l'iconographie » représentent des aspects essentiels d'une architecture, et on ne saurait la comprendre qu'en tenant compte, à la fois, de ces aspects de l'œuvre architecturale et de la technique et de style qui seuls occupent M. Deichmann. En fait de pareilles études unilatérales peuvent déformer la réalité. Ainsi il suffit de penser au programme et à l'iconographie des monuments de Constantinople, pour voir que, dans ce domaine, il existe une coupure marquée entre l'architecture de la capitale de l'*Empire chrétien* (à p. 330) et celle qui avait été pratiquée autour de la mer Égée avant la fondation de Constantinople, coupure qui passe *avant cette date;* tandis qu'une autre ligne de séparation se laisse tracer autour de 500 (avant et après, on réalise des sanctuaires chrétiens de types très différents). D'autre part, une étude des types d'édifices et de leurs aménagements fonctionnels conduit fatalement à l'acceptation du terme « byzantin » appliqué à l'architecture byzantine dès cette époque. Car si les œuvres s'y séparent manifestement de leurs prédécesseurs romains, elles s'apparentent étroitement à ce qui se fera à Byzance, pendant et après les Iconoclastes, jusqu'à l'époque moderne (il suffit de confronter plans et élévations des églises du IV^e^ et du X^e^-XI^e^ siècle).

Comme M. Ward Perkins dans l'ouvrage que nous analyserons plus loin, M. Deichmann préfère souligner la fidélité de Constantinople aux traditions de l'Empire romain antérieur au transfert de la capitale sur les rives du Bosphore. Toutefois — et là aussi il a la même opinion que W. Perkins (je rappelle plus bas, p. 268 que cette observation avait été formulée déjà par Choisy, vers 1880) — ces traditions romaines sont les usages et pratiques d'ordre technique propres à l'Asie Mineure voisine, et il s'oppose à la théorie des tenants de la « primauté » artistique de Rome-Urbs (MM. Zaloziecki, Swift...) qui refusent à Constantinople toute originalité, en architecture. Je ne crois pas exagérer en disant que la pointe de toute l'étude de M. Deichmann est dirigée contre les auteurs de la théorie romaine intégrale. Pour lui, si l'architecture de Constantinople prolongeait une certaine tradition d'époque romaine, celle-ci ne venait pas de Rome, mais était profondément enracinée dans les habitudes artisanales de la région.

Je trouve très heureuses — sinon entièrement nouvelles — les analyses des méthodes de construction, et des ornements architecturaux sculptés, ainsi que de leur évolution, entre 400 et 600. Mais à ce propos un problème essentiel de l'histoire de l'art méditerranéen de ce temps se pose, sans que l'auteur en ait tenu compte. Il admet pourtant que des formes encore classiques des reliefs du III^e^ siècle, on en soit arrivé à celles, abstraites, en dentelle ajourée, etc., du VI^e^ siècle, par voie d'évolution, et il soigne tout particulièrement ses démonstrations de cette continuité, en situant à Constantinople toute la courbe de l'évolution observée (selon cette même théorie, l'art de la capitale rayonne dans toutes les directions). Comme Aïnolov et comme Strzygowski au début de sa carrière, l'auteur ne voit que le choix entre les activités de chacune des deux Romes (l'Urbs et Constantinople). Or, à l'Est de Constantinople il y avait d'autres foyers d'art, dans les derniers siècles de l'Antiquité, et l'on a observé, il y a longtemps (voir en dernier lieu, MM. Seyrig, divers articles dans *Syria,* 1931 à 1952, consacrés à la sculpture palmyrénienne et parthe; cf. D. Schlumberger, dans *Syria,* 1958, p. 382 et suiv.[1])

(1) Ces travaux et d'autres qui mettent en relief l'importance de l'apport oriental semblent avoir échappé à l'auteur qui remarque même p. 61 que « im eigentlichen Orient », les recherches auraient été abandonnées.

que la même courbe de l'évolution qu'on observe en Asie Mineure et à Constantinople, entre le III^{e} et le VI^{e} siècle, se laisse reconnaître à Doura, à Hatra, Palmyre, etc., dès le premier siècle (du I^{er} au III^{e} siècle). En Égypte aussi, pendant une période qui n'a pas été suffisamment précisée, la sculpture ornementale a évolué d'une façon semblable, et a abouti à des solutions esthétiques et techniques analogues. L'auteur ne dit rien de ces faits, qui sont célèbres mais pas suffisamment étudiés. La seule fois, où il les évoque en passant, il écarte d'un mouvement de plume le témoignage troublant des chapiteaux à imposte sassanides, en déclarant que les Sassanides ont dû suivre une voie parallèle à celle des Byzantins mais indépendante. Cependant, rien de tel n'a été démontré jusqu'ici, et l'on pourrait même citer à l'appui de la thèse pro-iranienne une influence possible des chapiteaux de type iranien à protomes d'animaux sur les chapiteaux chrétiens qui, à Byzance, apparaissent à la même époque que les chapiteaux-impostes, c'est-à-dire vers le milieu du V^{e} siècle. Si l'auteur a raison de reconnaître, au sein même des ateliers de Constantinople, les signes certains d'une évolution continue, cela n'exclut nullement les interventions de facteurs extérieurs, tel le facteur iranien. Nous aurons à le rappeler, dans la recension qui suit, à propos des voûtes et coupoles en briques cuites (influence possible sur la grande architecture ecclésiastique à Byzance, au VI^{e} siècle). Le problème est général (toutes les techniques) et il est particulièrement pressant, en ce qui concerne la période la plus avancée, à partir de 500 environ. Les formes qui apparaissent alors, et qui présentent plus de ressemblance avec les œuvres iraniennes que les monuments plus anciens, ont-elles pu se constituer par évolution, sans apports extérieurs? En prenant un exemple analysé par l'auteur : est-il certain qu'on puisse déduire des formes sculptées constantinopolitaines du V^{e} siècle (Sainte-Sophie de Théodose II ou Saint-Jean de Stoudion), le tapis de feuilles incrustées qui décore les écoinçons entre les grandes colonnes de la nef de Sainte-Sophie? Ou bien, comme je le crois, il y a eu intervention de modèles iraniens, tapis, broderies...? Quelle que soit la réponse qu'on donnera à ces questions, il me semble certain que l'histoire de l'architecture de Constantinople ne pourra être écrite aussi longtemps qu'on restera lié à l'alternative : Rome ancienne – Rome nouvelle (avec son arrière-plan « hellénistique »). L'art de la capitale du nouvel Empire chrétien eut à tenir compte d'autres facteurs, sémitiques et orientaux : dès le V^{e} siècle, la perspective à Constantinople était distincte de celle qu'on a pu avoir sur le Tibre et elle s'y maintiendra : aussi si l'art du Moyen Âge qu'on y pratique est « *byzantin* », celui du V^{e}-VI^{e} siècle l'est aussi.

Je trouve précieuses les remarques sur les particularités techniques qui semblent n'apparaître que dans les bâtiments constantinopolitains du VI^{e} siècle (p. 32, 35-36) : nouvelles combinaisons de brique et de pierre, abandon de la concrétion, coupole à nervures (en tenant compte des observations récentes de techniciens tels que Stub-Roessler et Van Nice). Mais c'est en vain qu'on chercherait une indication sur l'origine de ces parties nouvelles. Dans un cas — chaînage de pierre dans les murs de brique — l'auteur semble hésiter entre une invention des architectes byzantins du VI^{e} siècle et une lente évolution en Asie Mineure (p. 31, cf. p. 32).

Cet exemple de contradiction apparente est isolé, et il ne mérite d'être relevé qu'en tant qu'indication sur les difficultés qu'on rencontre en voulant présenter l'architecture du VI^{e} siècle comme le fruit d'une simple évolution de l'art de bâtir régional antérieur (cf. *infra* les théories de M. Ward Perkins). L'hypothèse d'apports extérieurs nous semble préférable, et plus conforme à la complexité des faits que nous fournissent les monuments conservés. Cette complexité devrait nous mettre en garde contre toutes les notions qui tendent à simplifier l'histoire des techniques et des formes : on a dit plus haut que cette considération nous empêchait d'enfermer l'étude de l'architecture byzantine dans le cadre des comparaisons et oppositions Rome ancienne – Rome nouvelle; il en est de même de l'idée d'une continuation directe de l'art de l'Asie Mineure occidentale à Constantinople. En effet, n'est-ce pas troublant — de ce point de vue — que l'un des rares monuments chrétiens de premier ordre dont nous pouvons juger encore, Saint-Jean à Éphèse, offre un décor sculpté qui se distingue nettement de celui des églises contemporaines de Constantinople (p. 90-91) : un bien mauvais point pour la théorie, et probablement témoignage précieux qui nous rend attentifs à la complexité des rapports effectifs entre les œuvres d'ateliers byzantins différents.

The Walker Trust. The University of St. Andrews, *The Great Palace of the Byzantine Emperors.* Second report edited by David Talbot Rice. Edimbourg (1958). University Press, XXIII + 203 p., nombreuses figures et plans, 50 planches de photographies.

Avant d'analyser cet ouvrage, nous voulons relever une particularité regrettable de sa présentation, à savoir que ni la page du titre ni la table des matières ne nous font savoir qu'une grande partie du texte en est due à M. J. B. Ward Perkins, et que certains chapitres ont pour auteurs ou collaborateurs MM. David Oaks et Spencer Corbett. Ce n'est qu'à la fin de chaque chapitre que des initiales indiquent le nom de celui ou de ceux qui les ont écrits. Cette présentation s'inspire peut-être des œuvres byzantines, généralement anonymes; mais elle nous paraît gênante dans un ouvrage moderne, et surtout lorsqu'il s'agit d'études personnelles.

Le présent volume fait suite à un autre qui, publié en 1947, consignait les résultats d'une première campagne de fouilles sur l'emplacement du Grand Palais, par les soins du Walker Trust de l'Université écossaise de Saint-Andrews. Ces premières fouilles, dirigées par M. Brett, remontaient aux années 1935-1938. Le second volume, de 1958, concerne les travaux de 1952 à 1954, qui furent conduits par les archéologues anglais cités ci-dessus. M. Talbot Rice s'est réservé surtout les mosaïques de pavement, M. Ward Perkins et ses collaborateurs se sont attachés aux architectures. Le livre s'ouvre sur une description minutieuse de tout ce qu'ont fait apparaître les fouilles de 1952-1954, et on ne saurait le faire avec un désir plus grand d'objectivité ni avec plus de réflexion, lorsqu'il s'agit d'interpréter les fouilles. Sur un terrain farci de restes de constructions diverses, et où les niveaux se laissent établir difficilement, les fouilleurs ont fait de leur mieux, et on ne saurait leur reprocher les résultats parfois peu encourageants de leurs efforts, qui étaient considérables. N'est-ce pas décevant de n'avoir trouvé que de pauvres fragments d'édifices inconnus, anonymes et banals, lorsqu'on creuse le sol sur lequel s'élevait autrefois le Grand Palais? de ne pouvoir identifier aucun élément de ce « complexe » architectural qui — en dehors des mosaïques de pavement — ne présente pas d'intérêt artistique?

Il est tout à l'honneur de M. Ward Perkins, en particulier, d'avoir pris le parti de tirer de ces fragments informes tout ce qu'ils sont capables de nous apprendre sur les techniques et les procédés de construction à Constantinople, pendant les premiers siècles byzantins. Les observations qu'il enregistre sont précises, et l'expérience qu'il a acquise en étudiant la construction romaine, en Italie et ailleurs, augmente encore l'intérêt de ces analyses. On notera dans cette partie du texte des définitions utiles des procédés romains comparés à ceux des Byzantins, ces derniers étant représentés, dans cet ouvrage, par seize exemples constantinopolitains soigneusement étudiés. Moins intéressantes sont les tentatives d'établir une courbe de l'évolution de la technique byzantine, pendant la période envisagée (IV^{e}-VI^{e} siècle). L'auteur explique lui-même (p. 75) le demi-succès de ces tentatives : on le doit à l'extrême conservatisme des bâtisseurs byzantins. C'est le long chapitre (p. 77-101) consacré aux antécédents de l'architecture proprement byzantine, et à une caractéristique de la construction de vingt-cinq édifices pré-byzantins d'Asie Mineure et de Salonique, qui est la partie la plus importante du volume. On recourrera souvent à ces pages de descriptions et d'études, et aux belles photographies de monuments des II^{e}, III^{e} et IV^{e} siècles à Éphèse, Milet, Pergame, Aspendos en Pamphylie, Korycos, Ayas et Erzin en Cilicie, lorsqu'on voudra imaginer la formation de l'architecture byzantine. Il y a là une documentation remarquable et nouvelle qui nous manquait. M. Ward Perkins a raison d'insister sur les conséquences que les caractères spécifiques du mortier dont on dispose, dans telle région, ont sur l'évolution des formes architecturales. Ainsi la *pozzolana* italienne, particulièrement solide, favorisa la création de voûtements hardis, inconnus ailleurs. Dans la région égéenne et en Asie Mineure, le matériau ne permettait pas ces hardiesses, malgré l'emploi des mêmes procédés; ni en Cilicie où la maçonnerie en concrétion, à la façon romaine, est plus fréquente que partout ailleurs, en Méditerranée orientale, à cause d'un mortier local plus apparenté à celui d'Italie.

On sera reconnaissant à M. Perkins d'entrer dans le détail et montrer les particularités dans l'emploi de la brique pour la construction des murs, en Asie Mineure pré-byzantine et autour de la mer Égée, en comparaison avec Rome. On le suivra ensuite dans ses observations sur le progrès que le voûtement en brique y fait vers le début du IV^{e} siècle, et on relèvera les exemples plus anciens qu'il cite

(à Karanis en Égypte, à Doura, Assur, Sileucie sur l'Euphrate et Hatra) des voûtes en rangées de briques inclinées « pitched brick ». Ce n'était peut-être pas l'endroit de prendre partie (dans un texte trop succinct) dans le problème des parts que respectivement Rome et la Perse ont eu dans la formation de ce genre de voûtes et plus spécialement de voûtes de ce type, *en briques cuites*. La présence de briques cuites, dans certaines voûtes de Doura diminue les chances de l'hypothèse — qui tente M. Perkins — selon laquelle les Sassanides auraient emprunté ce matériau à Rome. Tout compte fait, les voûtes grandioses en briques de Ctesiphon, du VI^e siècle, ont pu se former, par étapes, dans le cadre de l'architecture iranienne, sans recours à la source romaine. Sur ce point, je me sépare de W. Perkins, mais en tout état de cause il ne s'agit que d'hypothèses.

Mais le point est important parce qu'en admettant une indépendance de la tradition iranienne, jusqu'à — et y compris — l'époque sassanide, on rend plausible la théorie des prédécesseurs de W. Perkins, Choisy, Strzygowski, Millet, etc., qui supposaient que lors de sa formation, l'architecture byzantine avait subi une influence sensible de la construction sassanide, et ne croyaient pas pouvoir expliquer celle-ci comme une simple dérivée de l'œuvre classique gréco-romaine.

Personnellement, je partage aussi ce point de vue, c'est-à-dire j'admets comme très vraisemblable une intervention de l'art iranien contemporain (c'est-à-dire parthe puis sassanide), dans l'œuvre d'artistes chrétiens de spécialités différentes — architecture, sculpture, arts mineurs — dans tous les pays chrétiens d'Orient. Ces influences iraniennes — et sémitiques — s'y laissent grouper par « points de fixation » différents, chacun avec sa façon de choisir et d'interpréter les modèles orientaux. En architecture, Constantinople et son aire de rayonnement si vaste est un de ces foyers dès la fin du IV^e siècle, Edesse a pu en être un autre, et surtout les pays chrétiens de Transcaucasie (Arménie et Géorgie), qui d'ailleurs, à bien des égards, suivaient généralement une ligne de conduite, indépendante de celle de Byzance, mais en quelque sorte parallèle. Tandis qu'en Afrique et même en Syrie et Palestine, on ne suivit pas cet exemple.

En ce qui concerne l'architecture byzantine, l'intervention iranienne supposée ne se manifeste qu'assez tardivement (v. 500), et dans certaines régions méditerranéennes seulement (dont celle de Byzance), et il ne s'agit donc pas d'une tradition régionale prolongée depuis l'Antiquité, comme les méthodes de construction observées par W. Perkins. La preuve n'en est pas faite jusqu'ici, mais l'hypothèse est plausible, et elle l'est devenue davantage, ces temps derniers, depuis que les découvertes de sculptures des premiers siècles, à Palmyre, Doura, Hatra, etc. et des peintures et mosaïques, à Doura, etc. nous ont fait connaître un apport analogue de la tradition iranienne, — parthe puis sassanide —, dans tous les pays du Levant. En peinture et en sculpture byzantines aussi les influences orientales s'affirment surtout au VI^e siècle, et pas avant le V^e siècle. Or évoquer ces faits, c'est mettre en évidence ce qui nous sépare des théories de M. W. Perkins, lorsqu'il affirme que l'architecture byzantine n'est qu'un prolongement de l'art de bâtir tel qu'on le pratiquait dans la région égéenne avant la fondation de Constantinople. Que les procédés et techniques des architectes byzantins aient été les mêmes qu'autrefois autour de la mer Égée, cela me paraît prouvé définitivement. Mais la technique ne résume pas l'œuvre architecturale. Or, les auteurs d'édifices ecclésiastiques byzantins du VI^e siècle sont loin de répéter lesplans et l'élévation des édifices analogues qui les avaient précédés, dans la région. Ils changent l'un et l'autre très radicalement, et se distinguent même de leurs confrères d'autres régions méditerranéennes, par cet esprit réformateur. Pour se rendre compte des changements auxquels on procède et se convaincre du caractère systématique des changements et des inventions des architectes ou de ceux qui les dirigent, il faut étudier, ville par ville, les monuments qui précèdent les édifices du VI^e siècle du genre nouveau et ces édifices eux-mêmes. Constantinople même, Ephèse, Philippes et, je crois, Salonique, offrent les éléments nécessaires pour des confrontations d'œuvres voisines dans l'espace et le temps, et qui nous font assister au même phénomène : la basilique couverte de charpente fait place — depuis le début du VI^e siècle — à des églises de plan variable mais toutes entièrement voûtées et couronnées d'une coupole. Une église provinciale de ce temps, à Pirdop (Bulgarie), montre côte à côte, les restes de la nef basilicale qui est la partie la plus ancienne de l'église, et le chœur à coupole qu'on installa au VI^e siècle, après avoir démoli le chœur (sans coupole) de la basilique primitive. Lorsqu'on a mesuré l'ampleur et le caractère positif et systématique de la réforme du VI^e siècle, on ne peut qu'écarter l'hy-

pothèse de W. Perkins : l'architecture byzantine est loin de se laisser définir comme un simple prolongement de l'architecture romaine de la région égéenne, à laquelle elle doit incontestablement ses techniques de construction.

Le caractère proprement byzantin de cet essor de l'architecture au VI^e siècle se manifeste simultanément à Constantinople, foyer principal, dans les provinces voisines et dans bien des cités où la capitale de l'Empire exerçait son influence. Considérée dans ce contexte, Sainte-Sophie ne se présente nullement comme une exception, et sur ce point aussi nous ne suivons par M. Perkins. Il nous semble d'ailleurs que pour définir Sainte-Sophie comme une œuvre romaine attardée et isolée au milieu des monuments byzantins, M. Perkins lui-même applique une méthode qui est exceptionnelle dans ses recherches actuelles : tandis que partout c'est la technique de la construction qui est le critère de classement qu'il préconise, pour Sainte-Sophie, ce sont les formes. Rien de plus byzantin, en effet, que la brique et les procédés de construction de Sainte-Sophie; mais comme certaines *formes* y sont romaines, M. Perkins la classe dans la série romaine : « a concrete building translated into brick ». A ce compte là toute voûte en brique se laisserait définir comme une voûte en concrétion réalisée avec des briques.

Nous avons dit plus haut ce que les recherches de M. W. Perkins sur la technique de la construction des monuments byzantins et pré-byzantins d'Asie Mineure apportent d'utile pour nos études et le profit qu'elles tirent des belles photographies qu'il joint à son texte. Ses observations et conclusions sont essentielles, pour l'histoire des débuts de l'architecture byzantine, et elles rejoignent généralement celles que Choisy avait formulées, dans son *Art de bâtir chez les Byzantins* (1883). Voici quelques exemples de ces concordances. Choisy, p. 4 et 5, opposition de la voûte-monolithe en concrétion, entièrement statique, des Romains, et de la voûte « dynamique » qui se tient par l'équilibre des briques qui la composent et qui « travaillent », des Byzantins. Choisy, p. 7, 11 et 153 : l'architecture byzantine a établi ses procédés de construction en partant des bâtiments utilitaires, et elle n'a fait que prolonger les techniques de construction que les Romains avaient pratiquées dans les provinces voisines de Constantinople. — P. 169-170, Choisy fait observer, comme une particularité des méthodes byzantines, la liberté dans l'application des règles de la construction (cette observation, très juste, n'a pas trouvé d'expression dans les dessins de Choisy, d'une régularité idéale; défaut relevé par M. W. Perkins, p. 59). C'est à Choisy aussi que revient l'honneur d'avoir analysé et expliqué le système de la construction des voûtes en briques byzantines, et d'avoir cherché les antécédents de ces constructions dans l'art utilitaire du Proche-Orient. Les exemples que M. Perkins a pu ajouter aux siens sont de date plus récente et contribuent ainsi à justifier aux yeux de l'historien les rapprochements de Choisy. Enfin, p. 155 à 157, cf. p. 162, Choisy explique comment la pénétration de la brique cuite romaine dans les provinces orientales de l'Empire, et notamment en Asie Mineure, y a permis de créer une grande architecture originale, car appliquée aux voûtes du type oriental (posées en tranches verticales ou inclinées), la brique cuite permettait des réalisations que la brique crue, traditionnelle en Orient, interdisait aux architectes. Ce qui sépare le plus les théories de Choisy des vues de M. Perkins, c'est leur appréciation, inégale, du rôle de l'architecture de la Perse, dans la formation de celle de Byzance. M. Perkins tend à le réduire et à reconnaître dans les monuments voûtés des Sassanides des reflets de l'art romain ou byzantin; tandis que Choisy y voyait une source essentielle de l'architecture byzantine. Nous avons dit plus haut les réserves que nous croyons devoir faire quant aux hypothèses de M. Perkins, relatives à ce problème.

Disons en finissant ces remarques : l'étude des techniques est essentielle pour la connaissance de l'architecture byzantine, comme de toute autre architecture, et dans ce domaine M. W. Perkins s'est acquis des droits à notre reconnaissance. Mais est-ce faire preuve d'un romantisme invétéré que de penser que l'architecture byzantine c'est, dès ses origines réelles, vers 500, l'art de construire l'édifice de culte chrétien couronné par la coupole ? C'est cela, au fond, le problème central et la création majeure de l'architecture byzantine. Devant la coupole de Saint-Pierre à Rome, Stendhal se posait la question : « A quoi le dôme est-il bon ? » et il répondit lui-même : « A faire battre le cœur quand on l'aperçoit de loin » (E.-J. DELÉCLUZE, *Deux romans d'amour chez Madame Récamier*, Paris 1954, p. 142). Rien de plus romantique apparemment que cette réponse, qui m'enchante. Mais elle ne l'est que par la forme : le fond reste vrai objectivement : que techniquement la coupole n'ait pu être

réalisée que dans telles conditions historiques précises n'explique pas qu'elle soit devenue thème essentiel de l'architecture byzantine, depuis le VIe siècle. C'est en faisant comprendre cette démarche des constructeurs byzantins et de ceux qui les inspiraient qu'on fait connaître l'architecture byzantine.

* * *

Les mosaïques tiennent moins de place que l'architecture, dans le recueil que nous analysons, et pour cause : les fouilles de 1952-1954 n'ont apporté que peu de découvertes dans ce domaine. C'est lors de la première campagne de fouilles, avant la guerre, qu'on déterra un ensemble remarquable de mosaïques de pavement qui décoraient un portique monumental. Les nouvelles fouilles n'ont fait apparaître que quelques scènes supplémentaires. M. Talbot-Rice décrit très correctement les fragments nouveaux, et les reproduit, en noir et en couleurs d'une tonalité agréable. A cette description il joint un chapitre d'études qui, lui, concerne toutes les mosaïques du portique. Malheureusement, la méthode d'investigation qu'il choisit — et qu'il partage avec les auteurs franciscains des études sur les mosaïques de pavement de Transjordanie — n'est pas de celles qui offrent le plus de chances de faire mieux comprendre un grand ensemble d'images profanes comme celui d'Istanbul. Cette méthode consiste à relever un par un les figures et motifs de la mosaïque, et de les rapprocher respectivement d'images apparentées, sur d'autres mosaïques et ailleurs.

Pour tirer quelque chose de ces confrontations, il faudrait avant tout qu'elles portent sur un choix de notions précises. Il ne sert à rien d'aligner des exemples de « motifs architecturaux » ou de « figures humaines » (p. 131). Rien d'étonnant que le résultat soit très mince (cf. l'auteur lui-même, p. 132-134, à propos du motif des « Astres »), ou nul (p. 137, à propos des images des animaux : l'auteur simplifie à l'excès le problème complexe des sources de ces images et en arrive à cette vérité : les mosaïstes avaient probablement des *sketch-books,* mais observaient aussi la nature). D'autre part, les comparaisons n'aboutissent à quelque chose d'utile, pour l'historien, que lorsqu'elles sont « guidées », c'est-à-dire poursuivies en fonction d'une hypothèse plus générale (qu'il s'agisse d'un problème de programme, de fonction, de date, ou de forme, de technique, ou d'atelier). Le simple processus de comparaisons qu'on cueille de-ci de-là en papillotant ne conduit nulle part (voir par exemple, les pages consacrées aux scènes de chasse, où les thèmes de la chasse moralisante, d'Orphée charmeur des animaux et du Paradis des animaux sont évoqués, sans aucune utilité pour l'exégèse des mosaïques du Grand Palais) (à ce propos, comment attribuer au IIe siècle la mosaïque chrétienne d'Orphée, au Musée d'Istanbul ? Cette mosaïque qui provient d'une chapelle funéraire de Jérusalem s'apparente à d'autres mosaïques palestiniennes, qui sont du VIe siècle, et doit dater de l'époque justinienne; c'est ce que dit déjà MENDEL, *Catalogue* III, 1914, p. 507, no 1304).

Si la longue série des comparaisons iconographiques ne semble pas avoir avancé sensiblement l'étude des mosaïques du Palais, d'autres rapprochements inclinent M. Talbot-Rice à faire avancer la date à laquelle M. Brett, dans le premier volume de la même publication, proposait d'attribuer les mosaïques : à la première moitié du Ve siècle il préfère la seconde. Personnellement, je ne crois pas pouvoir prendre position, avant d'avoir tenté une étude comparative du style de ces mosaïques, qui n'a été qu'esquissée assez sommairement jusqu'ici. Mais si prudentes qu'elles soient, les conclusions de l'auteur sur la chronologie probable des mosaïques ne me paraissent pas reposer sur des arguments suffisants. La belle publication des mosaïques du Grand Palais, dans les deux volumes luxueux de la Clarendon Press, ne manquera pas de tenter quelqu'un, pour en entreprendre une étude approfondie [1].

Les remarques qui précèdent ne nous empêchent pas de considérer le présent volume comme une publication extrêmement utile, qui complète fort heureusement le volume paru avant la guerre et qui rendra de grands services aux archéologues.

[1] On est un peu surpris de trouver, dans un volume d'une apparence aussi soignée, de nombreuses fautes dans l'orthographe des noms étrangers : p. 137, no 4, 140, no 1, 202 Peuch pour Puech; p. 201, Leitzmann pour Lietzmann; p. 138, no 2, 141, no 4, 201, Lyapanova pour Lyapunova; p. 200, v. Girkan pour v. Gerkan; p. 200, Forcheimer pour Forchheimer; p. 203, van Milingen pour v. Millingen; p. 201 (Kasr ibn) Wradan pour Wardan; p. 199, Ceccelli pour Cecchelli; p. 127, no 4 et 199, Cluzot pour Clouzot.

2. ICONOGRAPHIE

Jeanne VILLETTE, *La résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècle,* Paris, Henri Laurens, 1957, 152 pages et un grand nombre de figures sur 48 planches hors texte.

Des circonstances indépendantes de notre volonté ont retardé la parution du présent compte rendu du livre posthume de Jeanne Villette († 5 février 1953), et nous le regrettons d'autant plus que, pendant de longues années, elle avait travaillé en contact étroit avec nous et qu'il nous est particulièrement agréable de saisir cette occasion, pour rendre un hommage ému à la mémoire de la défunte.

L'ouvrage que nous analyserons réunit une Introduction importante et trois études distinctes, dont deux furent entièrement rédigées par l'auteur, et la troisième — sur la Descente aux Enfers — fut composée après sa mort, par des mains pieuses, à l'aide de notes laissées par la disparue. Le plan du travail fut conçu par J. Villette.

L'Introduction donne le ton à l'ouvrage tout entier, qui est en même temps érudit et pénétré d'une foi vibrante. C'est la foi qui a guidé la recherche savante de J. Villette, et elle a su le faire sentir au lecteur de son étude, sans abandonner une méthode d'investigation très rigoureuse.

Le livre s'ouvre sur la double constatation : la foi en la résurrection du Christ est un dogme chrétien fondamental, et aux premiers siècles, on lui était aussi fermement attaché que par la suite. Et pourtant, l'art paléochrétien n'a jamais figuré l'événement. Aurait-il négligé, voire évité la représentation de la résurrection? *A priori* cela paraît invraisemblable, et un examen des monuments le confirme. Mais les chrétiens de l'époque avaient leur façon d'interpréter les thèmes religieux, qu'il faut connaître pour découvrir la place que le thème de la résurrection tenait dans l'œuvre chrétienne antique. L'ouvrage de J. Villette voudrait fournir cette clé indispensable aux images les plus anciennes de la résurrection du Christ, et il le réussit, grâce à la connaissance approfondie des premiers siècles chrétiens que l'auteur avait acquise, après des années d'études. Il va de soi que, dans une monographie consacrée à un sujet aussi central, J. Villette n'avait à entreprendre des études originales que dans les cas où elle ne trouvait pas de recherches antérieures satisfaisantes. Ainsi, son premier chapitre, sur le Christ trônant et le Christ triomphant, résume généralement les vues déjà acquises, et n'est original que parce que les images de ces catégories sont présentées — très justement — comme des représentations indirectes de la résurrection : c'est sa victoire sur la mort qui justifiait la figuration du Christ triomphant et tout puissant. J. Villette l'a bien montré, en multipliant textes et images, et en rapprochant figurations contemporaines des empereurs et du Christ. Successivement, elle s'arrête à la figure du Christ, et aux symboles de la résurrection, qui sont ses attributs ou qui l'encadrent : Sol et Luna, Phénix, et beaucoup d'autres. Partout, les iconographes chrétiens ont recours au répertoire de l'époque et du milieu auxquels ils appartiennent.

C'est dans le cadre de ces présentations d'images chrétiennes nées dans une ambiance historique précoce, que se placent certaines recherches originales, comme celles que J. Villette consacre p. 63-72, à la fameuse scène des Saintes Femmes au Tombeau, de Doura sur l'Euphrate. Comme moi, c'est bien ce sujet qu'elle y reconnaît — contrairement à d'autres érudits qui y ont vu, soit les Vierges sages, soit les Néophytes en procession. A propos de cette même peinture, elle développe aussi une thèse qui lui est propre, à savoir que les étoiles-acrotères du sarcophage du Christ seraient des images symboliques des anges.

Au même chapitre, réservé à la scène des Saintes Femmes au tombeau, relevons aussi la série des analyses et commentaires réservés aux images de la Résurrection qui figurent sur les ampoules de Palestine, les ivoires paléochrétiens, les tissus, les reliquaires, etc. (p. 72-87). Si célèbres que soient ces monuments, J. Villette contribue certainement à leur explication. Ainsi, à propos de l'étrange plat de Perm orné de plusieurs scènes évangéliques, elle fait des rapprochements nouveaux avec les œuvres post-sassanides, et en arrive au problème difficile de la datation des œuvres de ce style syro-iranien.

Comme nous l'avons dit plus haut, le chapitre sur la Descente aux Enfers n'avait été qu'ébauché par J. Villette, et il fallut l'établir en partant de ses notes. C'est avec regret qu'on n'y trouve plus le

style des textes rédigés par la défunte. Mais sa pensée y est présente, et on pourrait la résumer comme suit : cette autre expression iconographique, plus théologique, du thème de la résurrection du Christ, elle aussi, doit beaucoup aux traditions des arts antiques; ce qui ne l'empêche pas de s'inspirer d'apocryphes et de traduire un dogme chrétien que l'art antérieur n'avait pas connu.

Cette fois, d'ailleurs, J. Villette prolonge son enquête bien au-delà de la période paléochrétienne, dans le domaine de l'iconographie byzantine médiévale, qui lui réserva une place de choix dans son répertoire le plus central.

Nous ne pouvons ici noter ni toutes les remarques de détail que le lecteur de l'ouvrage de J. Villette y relèvera avec reconnaissance, ni les quelques points sur lesquels nous ne sommes pas d'accord avec elle. Tout compte fait, ce qui fait surtout le prix de ce livre, c'est la démonstration qu'il tente d'un fait essentiel dans l'histoire de l'iconographie chrétienne, à savoir : il y a des *thèmes* iconographiques, plus ou moins généraux et abstraits, et deux ou plusieurs *sujets* iconographiques qui correspondent à chacun de ces thèmes. Autrefois on n'employait pas ces termes et on ignorait cette structure des réalisations iconographiques. La découverte en a été faite assez récemment, et J. Villette est probablement la première à montrer que l'iconographie chrétienne d'un thème aussi essentiel que la résurrection se présente non pas en une succession ou juxtaposition d'images de la scène du Christ sortant du tombeau, mais en faisceau d'images de la résurrection, contemporaines ou pas, qui toutes cherchent à montrer la même chose, mais le font de manières différentes, en partant généralement de traditions iconographiques antérieures, qui étaient distinctes. Le choix de ces modèles et leur adaptation au thème de la résurrection sont particulièrement intéressants à observer, parce que ce thème lui-même n'a jamais fait partie du répertoire de l'iconographie païenne.

3. DEUX LIVRES
SUR LA PEINTURE DU HAUT MOYEN ÂGE EN OCCIDENT

Wilhelm KOEHLER, *Die Karolingischen Miniaturen*, II. *Die Hofschule Karls des Grossen*. Berlin, 1958. Un vol. de texte in-4° de 104 pages et un album in-fol. de 116 planches.

Voici plus de vingt ans qu'on attendait cet ouvrage et d'une manière plus générale la continuation du *magnum opus* de Wilhelm Koehler sur les miniatures carolingiennes. Inauguré avec éclat, par la publication en 1930 et 1933 des deux volumes consacrés à l'école de Tours, il fut arrêté par les événements en Allemagne puis par la seconde guerre mondiale et ses conséquences. Dans la préface de son nouveau volume, M. Koehler fait prévoir la parution prochaine d'autres tomes de la même série, et nous voulons espérer, avec lui, que dorénavant la publication se poursuivra normalement.

Comme chacune le sait, il s'agit d'un *corpus* des miniatures carolingiennes groupées par écoles. Chaque manuscrit y trouve sa place; il est décrit selon les meilleures méthodes — le manuscrit lui-même et les peintures qu'il contient —, et toutes les miniatures y sont reproduites sur des planches qui généralement respectent les dimensions de l'original. C'est ce qui fait que la grande publication de M. Koehler est un instrument de travail hautement apprécié par tous les historiens de l'art, qui ne regrettent qu'une chose, c'est de ne pas disposer de *corpus* semblables, pour d'autres domaines de la miniature. Il est vrai que l'œuvre carolingienne se prête mieux que toute autre à une présentation de ce genre, étant donné le nombre limité des manuscrits illustrés et des miniatures dans chacun de ces codices.

Le groupe des manuscrits présenté dans le second volume de la série était désigné autrefois par le nom d'une certaine Ada (dans laquelle, plus tard, on a voulu reconnaître une sœur de Charlemagne), qui fut donatrice de l'un de ces livres de grand luxe, un Évangile conservé actuellement à la Bibliothèque de Trèves. M. Koehler abandonne cette appellation, peu justifiée, et désigne tout ce groupe de manuscrits sous le nom de « Hofschule » ou « École de la Cour » de Charlemagne. Il renonce aussi aux tentatives — autrefois fréquentes — de fixer cette « école » dans une ville précise, en pensant avec raison que le

scriptorium qui produisait ces manuscrits illustrés devait se déplacer avec la « chapelle » de la Cour impériale. Ces déplacements le conduisaient probablement souvent à Aix, et ne la faisaient guère quitter les provinces rhénanes de l'État de Charlemagne.

Cette « école », qui chronologiquement est la plus ancienne des écoles carolingiennes, n'est représentée que par huit manuscrits somptueux (et un fragment), mais leur importance historique est exceptionnelle parce que, issus d'un *scriptorium* de l'entourage immédiat de Charlemagne, ils exercèrent une influence durable sur l'activité d'autres peintres, pendant deux cents ans. Cette influence fut surtout sensible dans les provinces germaniques de l'Empire carolingien, mais elle se manifeste aussi à l'Ouest de la Rhénanie. Il suffit d'ailleurs de nommer les plus remarquables de ces monuments, pour rappeler leur rôle de chefs de file de la peinture, dans les livres latins du Moyen Âge, dans tous les pays d'Occident : Evangélistaire de Godescale, Evangéliaires d'Abbeville, de Soissons, de Lorsch, et celui d'Ada. Plusieurs de ces œuvres sont nées d'une initiative de Charlemagne lui-même ou d'un membre de sa famille; aucune n'est postérieure à la mort du fondateur de l'Empire carolingien.

Comme M. Koehler lui-même, qui dans cette publication ne fait que présenter les monuments, sans les étudier (il promet une étude générale des miniatures carolingiennes dans un volume de la « Bollinger Foundation » à New York), nous n'avons pas à parler ici de l'art des peintres du *scriptorium* palatin de Charlemagne. Grâce à la nouvelle publication, chaque critique d'art sera en mesure d'entreprendre l'étude dans de très bonnes conditions. Il regrettera cependant de ne pas y trouver de reproductions en couleurs. Si sceptique qu'on soit quant à la valeur de beaucoup des reproductions en couleurs qui sont dans le commerce, on n'ignore pas que les moyens techniques modernes permettent à certains ateliers d'en réaliser de très satisfaisantes si on y met le prix.

Cette notice était sous presse quand nous avons appris avec tristesse le décès de M. Koehler, qui disparaît sans avoir achevé son œuvre sur l'art carolingien.

Hubert SCHRADE, *Vor- und Frühromanische Malerei*, Cologne (éditions M. Du Mont Schauberg), 1958, in-4° carré, 319 p., 15 images en couleur, 104 + 18 fig. en noir.

Le format et la jaquette de cet ouvrage rappellent les livres Skira, et il est paru la même année que le second des volumes que Carl Nordenfalk et moi avions signés, sur le même sujet ou presque (*Le haut Moyen Âge*, 1957; *La peinture romane*, 1958). Seul le premier de nos deux livres a pu être cité par M. Schrade, et il ne semble pas avoir pu tenir compte de ce que M. Nordenfalk et moi y avons dit, à propos des miniatures et des fresques de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Âge.

C'est d'une façon assez différente d'ailleurs que l'éditeur colonais présente le livre de M. Schrade où les illustrations en noir prédominent largement, la couleur n'étant réservée qu'à quinze sujets. Quoi qu'on en dise dans l'Introduction, les reproductions polychromes sont inférieures à ce qu'on voit, dans bien des livres modernes, et cela parce que les images y sont souvent faussées par la prédominance gênante d'une couleur, — le bleu, ou l'ocre, ou le mauve bonbon. En revanche, les planches en noir sont généralement bonnes, et on ne regrette que leur groupement, par séries de 32 ou de 40 planches, qui interrompent le texte, — système malheureux, auquel il faut préférer l'illustration rapprochée du passage qui la concerne ou, à défaut, renvoyée en totalité à la fin du volume. Je trouve, enfin, que le texte en deux colonnes, assez serré, se laisse difficilement adapter aux images en couleur; ce sont celles qui en occupent une page entière qui sont du meilleur effet. Tout compte fait, cependant, le livre n'est pas déplaisant esthétiquement et il a l'avantage de mettre sous les yeux du lecteur un nombre très considérable de bons documents.

Le texte de M. Hubert Schrade, plus développé que dans bien des livres nouveaux qui s'adressent à un public aussi large, apporte une information d'une ampleur considérable, sur les œuvres de peinture du haut Moyen Âge (emplacement, date, histoire, thèmes et style des images). On pourrait critiquer la façon adoptée par M. Schrade, pour délimiter les « frontières » de l'art qu'il envisage. Je crois ainsi, que la peinture carolingienne ne peut être comprise si on la sépare de ses modèles de la « Spätantike »; or c'est ce qu'on voit dans le livre de M. Schrade qui le fait débuter par les œuvres carolingiennes et ne fait qu'évoquer leurs antécédents. D'autre part, le livre s'achève sur une étude des

peintures allemandes du XI^e siècle, et cette limite chronologique pourrait être discutée, elle aussi, parce que, valable pour l'Allemagne, elle ne l'est pas pour les autres pays de l'Europe occidentale. C'est là d'ailleurs qu'on se rend compte d'une particularité de cet ouvrage que son titre ne laisse point prévoir : sans le vouloir peut-être, mais en suivant une habitude que chaque érudit acquiert facilement dans son pays, M. Schrade considère la peinture du haut Moyen Âge sous l'angle allemand et principalement à travers les monuments de l'Allemagne. Cette attitude explique, non seulement l'absence presque totale des œuvres pré-carolingiennes (l'exclusion complète des monuments insulaires fausse la perspective du livre dans son ensemble), mais aussi la brièveté du chapitre carolingien (27 pages) comparé à celui des peintures sous les Ottoniens et Saliens, en Allemagne (90 pages), et enfin, l'absence totale des œuvres contemporaines d'Angleterre et d'Espagne, œuvres qui, avec les miniatures irlandaises également absentes, comptent cependant parmi les créations les plus originales et les plus passionnantes de l'époque envisagée par M. Schrade.

Un autre reproche qu'on est en droit de lui faire a la même origine : sa bibliographie est sensiblement plus complète lorsqu'il s'agit de publications allemandes ou relatives à l'art allemand. Elle présente des lacunes fâcheuses — qui parfois font du tort aux commentaires de M. Schrade — quand il parle de peintures étrangères (par exemple de Castelseprio, des monuments de Rome, de l'Italie centrale et de l'Espagne; des œuvres byzantines) et aurait à s'appuyer sur des études étrangères.

Tout compte fait cependant, ce ne sont généralement que des lacunes secondaires, et nous ne voudrions pas y insister. Les deux chapitres substantiels que M. Schrade consacre à la présentation des œuvres carolingiennes, d'abord, ottoniennes et saliennes ensuite, seront lus avec profit, et contribueront à faire connaître un grand nombre de très belles peintures. Je crois cependant que M. Schrade décevra un peu les historiens d'art, car dans la plupart des cas, il ne cherche pas à éclaircir les origines des peintures qu'il présente et la façon dont elles pourraient être rattachées à d'autres œuvres de leur temps. En revanche, ceux qui se contentent d'un examen des monuments eux-mêmes apprécieront les commentaires de M. Schrade, qui est sensible aux valeurs esthétiques de la peinture de cette haute époque.

D'une façon surprenante, et qui nous paraît malheureuse, l'auteur a séparé les deux chapitres « historiques » de son texte par plusieurs autres, qu'il consacre à l'icone, aux idées des hommes du haut Moyen Âge sur l'art, à la théologie des peintures chrétiennes, à certains thèmes essentiels de l'art envisagé et finalement à la place que l'artiste tenait dans la société de cette époque. Le livre manque manifestement de « structure », et il en est de même, souvent, des exposés qui occupent tous ces chapitres d'ordre général.

On ne saurait qu'admirer M. Schrade pour la peine qu'il s'est donnée à compulser les auteurs ecclésiastiques du haut Moyen Âge et certains recueils de textes modernes, pour essayer de répondre aux questions très générales qu'il s'était posées. Il s'agit certes de textes qui pour la plupart avaient déjà retenu l'attention des historiens de la civilisation au Moyen Âge et des critiques d'art, mais il a pu sembler utile de les rapprocher à nouveau. C'est le cas, par exemple, des citations qui rappellent l'hostilité ouverte ou le peu d'empressement que les chrétiens d'Occident manifestaient à l'égard des images religieuses, jusqu'en pleine époque romane. Le témoignage conjoint de ces textes fait mieux mesurer l'importance de cette attitude négative sur le sort de l'iconographie chrétienne en Occident.

Mais dans la plupart des cas les textes réunis par M. Schrade ne suffisent pas pour répondre aux grandes questions de son enquête historico-philosophique ou sociologique. Les auteurs de l'époque disent trop peu pour en tirer des conclusions qui iraient au-delà de constatations banales, et M. Schrade — qui se tient toujours dans les limites d'une méthode scientifique raisonnable — en arrive lui-même, dans la plupart de ces chapitres généraux, à des conclusions inconsistantes. On se demande en les lisant si l'enquête valait la peine d'être entreprise, et la réponse est probablement négative. On oublie trop souvent que la carence des monuments et des sources écrites peut rendre illusoires les recherches dans certains domaines ou dans certaines directions, et la sagesse consiste à ne pas demander à une documentation pauvre de ce genre des renseignements qu'elle n'est pas en mesure de nous fournir. Voici quelques exemples de questions de M. Schrade auxquelles les documents à sa disposition ne lui ont pas permis de répondre d'une façon utile, quoiqu'il n'ait pas ménagé la place pour y arriver : problème de la fidélité des portraits du haut Moyen Âge (« Bildnistreue »); problème de l'attitude du clergé vis-à-vis de l'art d'église; problème de la fonction d'artiste du point de vue religieux et social. On ne saurait certes s'attendre à trouver dans un ouvrage qui s'adresse au grand public cultivé des études exhaustives de tous ces problèmes généraux; mais il est au moins aussi déplacé de lui présenter, sous des titres de chapitres prometteurs, des considérations qui n'apportent en fait aucune connaissance précise et nette.

Ces observations générales nous paraissent bien plus importantes que les quelques critiques de détail que nous aurions pu faire à telle présentation d'un monument par M. Schrade; et c'est pourquoi nous ne les relevons pas dans cette recension. Ces quelques points litigieux n'enlèvent rien au sentiment que nous avons de suivre un auteur qui a un sens réel des œuvres d'art qu'il présente, et personnellement nous sommes persuadé qu'il a raison en répétant que cet art du haut Moyen Âge n'avait été nullement créé pour les illettrés, mais pour une élite intellectuelle. Les textes célèbres qui affirment le contraire n'évoquent qu'une application particulière — pédagogique et populaire — de l'iconographie chrétienne.

4. MINIATURES LATINES DE TERRE SAINTE

Hugo Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, with Liturgical and Palaeographical Appendices by Francis Wormald, Oxford, Clarendon Press, 1957; XXXIV + 163 p. et nombreuses figures sur 155 planches.

Ce volume auquel la Clarendon Press a donné, selon son habitude, l'allure d'un monument solide et imposant, est une espèce de Corpus. Car il réunit la description complète de toutes les miniatures dans une classe déterminée de manuscrits du Moyen Âge et un grand nombre de reproductions de ces miniatures, avec commentaire et bibliographie. Aux commentaires archéologique et artistique dus à M. Buchthal s'ajoute celui de F. Wormald, qui concerne l'usage liturgique des mêmes manuscrits et leur paléographie.

Il s'agit des manuscrits illustrés des XII^e et XIII^e siècles copiés dans les *scriptoria* latins du royaume latin de Jérusalem, et c'est à M. Buchthal que revient l'honneur d'avoir découvert qu'on disposait encore d'un grand nombre de manuscrits illustrés de cette origine. Un tour des bibliothèques d'Europe occidentale lui a permis d'y recueillir cet héritage de la Palestine latine, et de l'étudier, avant de faire paraître le présent volume.

La première partie du livre comprend la description des manuscrits du XII^e siècle, en tête desquels vient le fameux Psautier de la reine Mélisande (Brit. Mus.), suivi de près par le Sacramentaire-Missel du Saint-Sépulcre (partagé entre la Bibl. Angelica à Rome et la Bibl. Nat. de Paris). Les six manuscrits de ce groupe, tous antérieurs à la perte de Jérusalem par les Croisés (1187), ont un caractère aulique assez affirmé : l'un d'eux a été copié pour une reine et trois autres semblent avoir appartenu à des membres de la famille des rois latins de Terre Sainte. Ce sont des adaptations au goût latin de manuscrits somptueux de la Cour byzantine, avec un recours à des modèles latins pour la partie purement ornementale, que les Byzantins n'avaient jamais développée autant que les Occidentaux. La caractéristique de cet art, par M. Buchthal, est irréprochable. C'est à peine si on souhaiterait lui ajouter une nuance (p. 36) : l'origine romane des ornements dans les manuscrits latins de Palestine est indéniable, et c'est incontestablement de ce côté que les enlumineurs de Jérusalem, au XII^e siècle, pouvaient trouver les meilleurs modèles. Mais comme on est en plein XII^e siècle qui vit les Byzantins eux-mêmes lancés dans la création de miniatures ornementales très riches (par ex. Paris grec 550 et 64; Venise cod. Z. 540) on ne devrait pas continuer à invoquer la pauvreté du décor ornemental byzantin pour cette époque. Mais on retiendra surtout ce fait central révélé par la perspicacité de M. Buchthal : à la Cour latine de Jérusalem, on cultiva une peinture princière, et pour lui donner cette allure princière, on fit appel à des modèles byzantins : l'une des fonctions de l'art byzantin au Moyen Âge fut certainement d'assurer une certaine noblesse conventionnelle aux œuvres patronnées par des princes. L'art byzantin offrait une espèce de canon de cette noblesse de cour, au XII^e siècle, et à Jérusalem cela a dû être particulièrement évident, tout comme à la cour des rois de l'Arménie de Cilicie, ou des rois normands de

Sicile. C'est en fait à l'art de la miniature sicilienne que se rattache le mieux celui de l'école de Jérusalem.

Au XIIe siècle, M. Buchthal établit un seul *scriptorium*, qui était fixé auprès du Saint-Sépulcre, et qui fabriquait des manuscrits de luxe pour la Cour, et d'autres manuscrits illustrés qui, eux, s'en inspireront.

L'activité de ce *scriptorium* ne s'arrêta pas avec la chute de Jérusalem, et continua après le retour des Musulmans, au XIIIe siècle. Deux *scriptoria* furent actifs à cette époque, l'un à Jérusalem (fin XIIe siècle), l'autre à Acre (dernière moitié du XIIIe siècle). On leur doit une série de beaux manuscrits qui prolongent les traditions établies au XIIe, et parmi ces œuvres, c'est surtout la Bible de la Bibl. de l'Arsenal à Paris et un groupe de codices d'une certaine *Histoire universelle*, composée à l'époque et souvent copiée en France et en Italie, qui offrent une illustration abondante. Si le *scriptorium* de Jérusalem ne fait que continuer l'œuvre du XIIe (avec quelques belles réussites, et notamment l'illustration d'un psautier, à la Riccardiana de Florence), le *scriptorium* d'Acre ne prend son essor qu'à l'occasion du passage de saint Louis en Terre Sainte, et c'est un art d'inspiration plus occidentale qu'avant et surtout française qu'on y pratique. La Bible de l'Arsenal a dû être illustrée sous une influence plus ou moins directe de saint Louis; les œuvres postérieures restent fidèles au même style français, qui s'abâtardira graduellement.

L'étude de ces peintures, par M. Buchthal, est un modèle du genre : une connaissance parfaite de tous les manuscrits illustrés qui intéressent sa recherche lui a permis de citer l'analogie la plus frappante, de relever le fait décisif, d'éviter toute digression. De ses conclusions, retenons certaines observations générales : de toutes les écoles de peintures dans les manuscrits celle de la Sicile des rois normands est la plus apparentée; la Sicile a fourni des modèles aux peintres de Terre Sainte et, de son côté, elle a fait écho à quelques-unes de leurs œuvres; plus au Nord, l'influence des miniatures de Palestine a été faible, et en France plus faible encore qu'en Italie. A l'époque où cette influence aurait pu se manifester en Occident, on ne s'y intéressait plus autant à la Terre Sainte. M. Buchthal observe, enfin, que l'art des *scriptoria* latins de Palestine se montre remarquablement indifférent à l'égard de la peinture musulmane, telle qu'on la pratiquait dans les pays voisins : fort curieusement certains exemples d'islamismes qu'on y relève malgré tout lui sont venus de Sicile, où l'apport musulman à l'œuvre chrétienne fut bien plus considérable qu'en Terre Sainte.

Comment expliquer cet état des choses, qui surprend? C'est avec raison que M. Buchthal pense à l'absence d'une tradition locale d'art musulman, en Palestine (contrairement à ce qu'il y avait en Sicile) et au fait que les *scriptoria* latins étaient installés auprès des grands sanctuaires chrétiens, où la peinture profane des princes arabes ne pénétrait pas. On pourrait peut-être ajouter un argument que M.-T. d'Alverny faisait valoir pour expliquer le raidissement progressif de la Sorbonne à l'égard de la doctrine arabe, au XIIIe siècle, qu'elle liait au danger, qui lui aussi augmentait avec les succès militaires des Musulmans en Terre Sainte : la pensée de l'adversaire victorieux a pu sembler moins acceptable que celle de l'adversaire défaillant. Même méfiance à Constantinople, et pour les mêmes raisons, mais pas en Espagne où, depuis le IXe siècle, les Chrétiens étaient sur l'offensive (et à plus forte raison en Italie Méridionale et en Sicile).

Par ailleurs, les miniaturistes latins de Palestine ne se laissèrent pas impressionner davantage par les œuvres des Chrétiens orientaux, Syriens et Arméniens, et il y a des raisons de croire, après l'étude de M. Buchthal, que de la leçon de l'art des Grecs de leur temps, ils ont retenu, non pas les œuvres locales, plus ou moins provinciales, mais les œuvres de la capitale byzantine, et notamment celles des ateliers de la Cour : affaire de prestige de la monarchie byzantine, que les malheureux chrétiens, qui furent sujets des sultans et des émirs, ne pouvaient avoir aux yeux des Latins. Quant aux Arméniens de Cilicie, c'est eux qui, soutien fidèle des Croisés dans le Levant, firent des emprunts à la miniature latine, tout en imitant parallèlement les mêmes miniatures byzantines qui tentèrent les peintres latins de Jérusalem, et en faisant appel, simultanément, à des sources indiennes ou chinoises... A bien des égards, les peintures étudiées par M. Buchthal et les peintures arméniennes du XIIIe siècle semblent plus apparentées entre elles qu'à d'autres catégories de peintures, certaines

œuvres arméniennes l'emportant esthétiquement sur les meilleurs morceaux sortis des *scriptoria* latins de Palestine.

Il sera intéressant de faire valoir un jour, dans un tableau d'ensemble, ce qui caractérise l'œuvre de toutes les écoles de peinture des XIIe et XIIIe siècles, qui fleurissaient simultanément autour de la Méditerranée, depuis la Syrie jusqu'en Espagne, en passant par la Palestine et la Cilicie, Constantinople, les Baléares, l'Italie et la France.

A. GRABAR.

TABLE DES MATIÈRES

du volume XI

	Pages
P.-A. Février, *Études sur les catacombes romaines* (Deuxième article)	1
Richard Krautheimer, *Mensa-Coemeterium-Martyrium*	15
André Grabar, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*	41
Nezih Firatli, *Deux nouveaux reliefs funéraires d'Istanbul et les reliefs similaires*	73
Henri Stern, *Les peintures du mausolée « de l'Exode » à El-Bagaouat*	93
Philippe Verdier, *Notes sur trois bijoux d'or byzantins de Walters Art Gallery*	121
Jules Leroy, *L'Évangéliaire éthiopien du Couvent d'Abba Garima et ses attaches avec l'ancien art chrétien de Syrie*	131
J. Schwartz, *Quelques sources antiques d'ivoires carolingiens*	145
Kurt Weitzmann, *The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos*	163
Geneviève Moracchini, *Les fouilles de Saint-Jean de Corté* (Corse) *en 1956 et 1958.*	185
May Vieillard-Troiekouroff, *La cathédrale de Clermont du* v^e *au* xiii^e *siècle*	199

Mélanges :

Bruna Forlati Tamaro, *Il sepolcreto paleocristiano di Concordia Sagittaria*	251
Démocratie Hemmerdinger-Iliadou, *L'illustration du Psautier d'Utrecht et le sacramentaire Léonien*	257
Theodor Kluge, *Über eine Altgeorgische Stickerei*	261
André Grabar, *Études critiques*	263